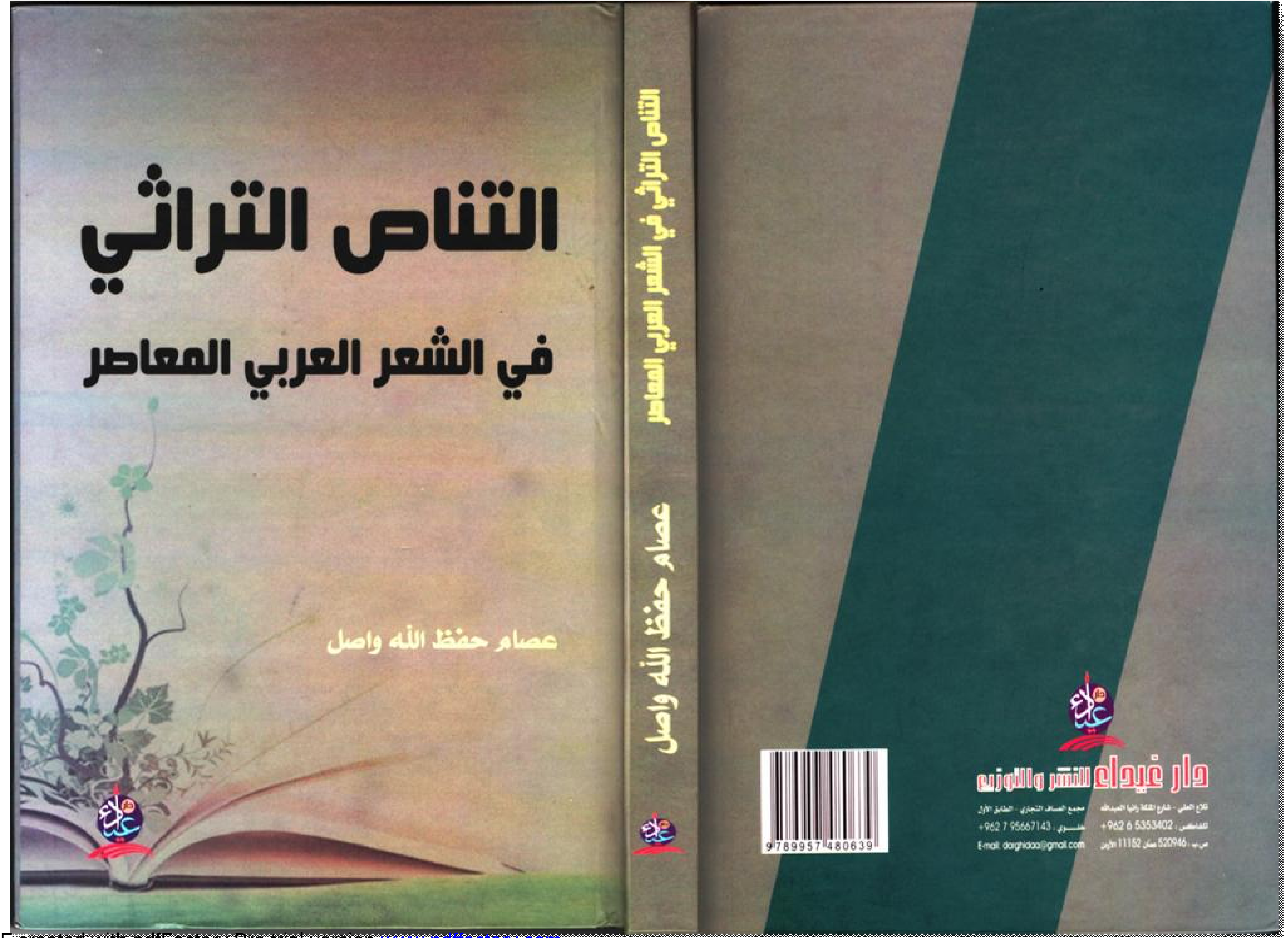

التناص التراثي
في الشعر العربي المعاصر
عصام حفظ الله واصل
التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر
عصام حفظ الله واصل
دار غيداء للنشر والتوزيع
9789957480639
+962 6 5353402
+962 7 95667143
E-mail: darghidaa@gmail.com

التناص التراثي

في الشعر العربي المعاصر

-أحمد العواضي أنموذجاً-

المؤلف

عصام حفظ الله حسين واصل

الطبعة الأولى

1431هـ - 2011م

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2010/4/1305)

811.09

واصل، عصام حفظ الله

التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر / عصام حفظ الله واصل

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2010

( ) ص

ر.ا: (2010/4/1305).

الواصفات:/ الشعر العربي/ النقد الادبي/ التحليل الادبي/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-480-63-9



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس: 5353402 6 962+
ص.ب. 520946 عمان 11152 الاردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي: 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com



قصائد قصيرة: 37

إهداء..

إلى كائن الضوء في الزمن المعتم..

الدكتور / عبد العزيز المقالح..

أديبا..

مفكرا..

أبا..

مربيا..

و....... إنسانا

،،،،

عصام

الفهــرس

الفصل الأول

التناص التراثي في عتبة العنونة

الفصل الثاني

التناص مع القرآن الكريم

الفصل الثالث

التناص مع الشعر العربي القديم

الفصل الرابع

التناص مع الشخصيات التراثية



المقدمة

يأتي شعر أحمد ضيف الله العواضي في مجمله لافتاً للنظر لغويا، وسيميائيا، وفكريا، ويأتي انفتاحهُ على التراث من بين أبرز خصائصهِ الفنية اللافتة، وهو ما جعله يستجيب لمقولة التناصّ الذي يُعدُّ إجراءً يظهر مكونات الخطاب الإبداعي، ويظهر النصوصَ السابقة والمعاصرة المتمفصلة فيه، وتجلياتها، بشكل دقيق، فَعُدَّ ذلك حافزا ودافعا محورياً للباحث في اتخاذ هذا الإجراء أداةً لمقاربة المتن واستكناه شعريته، منطلقاً من جملةٍ من التساؤلات الجوهريَّة التي يأتي من بين أهمها:

كيف تناصَّ المتن مع التراث، كيف وظفه، وماذا وظف منْه، وماذا أضاف إليه؟ هل استطاع بهذا التوظيف أنْ يستثمر ما فيه من مدَّخرات وجدانية وفكرية؟، كيف يتجلى هذا التناصّ في عتبة العنونة، وكيف تتعالق فيما بينها، ومع المتن؟، ومن ثَمَّ كيف يتشكل هذا التناصُّ داخل المتن، وكيف يتحرك فيه؟ وبم يتميز عن غيره من المتونِ التي تناصَّتْ مع التراث؟ وما دلالة هذا التناص، وما أبعادهُ الجمالية؟ وما الغاية منْه؟؟.

وقد استفاد البحث من المنهج السيميائيّ الذي يسعى إلى تحليلِ شكل المعنى، في أنساق المتن الإبداعي، واكتفى منه بأفكار "أ.ج. جريماس **a. j. Greimas**"؛ ابتغاء استكناه شعرية التناص وجماليات تمفصلاته في المتن وكيفياتها، وقدْ أخذ البحث منه ما يتواءَم مع الخطاب الشعري من جهة ومع غاية البحث من جهة أخرى، كما أنه قد وقع في خيار مصطلحي مربك ومرتبك إن سيميائيا أو تناصيا، ومع ذلك فقد حاول التوفيق بين معظمها، واختيار ما يحمل معنى قريبا لما وضع له.

وسيلاحظ القارئ أن البحث -عند اشتغاله على استكناه شعرية التناص في المتن- قد وظف بعضا من آليات التعلق النصي، كالتحويل الكمي/ التمطيط والبتر..



وكذلك استبدال الحوافز..، ولم يأت ذلك عبثا -هنا-؛ لأن التناص -في نظر الباحث- إنما هو اشتقاق مصغر، فإذا كان الاشتقاق كليا والتناص جزئيا؛ فإن التناص جزء من الاشتقاق، والاشتقاق مظلة كبيرة يستظل تحتها التناص، ناهيك عن أن «التعالق النصي، والتناص، مترابطان جدا»[1]، و«لا يمكن الفصل تماما بين قسيمات التناص، مما يخول للدارس استخدام باقي قسيمات التناص، أو أجزاء منها في العمل؛ حتى وإن اعتمد أساسا على عنصر واحد.»[2]، ومن ثم فإن الباحث لم يكن ليوظفها لو لم يجد في ذلك ضرورة ملحة، حينما وجدها تفرض نفسها بتجلياتها في النصوص.

ولا يزعم البحث أنّه قد أحاط بكلِّ المظاهر التناصِّيَّة، التي يضجّ بها المتن، كالتناص مع "الأماكن التاريخية"، و"الأحلام والرؤى الصوفية"... وغيرها، وإنما لامس منها ما اقتضتْه الغاية المتوخّاة منه من جهة، وما يكوِّن مدخلا لدراسة ما تبقى من جهة ثانية، لعلَّ الفرصة تسنح لتفحصه في مستقبل الأيام، وقد اكتفى بالتناص مع التراث، واكتفى منه بالتراث القرآني، والشعري القديم، وكذا توظيف الشخصيات التراثية، معتمدا على دمج النظرية والتطبيق معاً دون فصل بينهما؛ لأنَّ الفصل بينهما غير مجد.

وقد اختار نماذج محددة من المتن تهيمن هذه الظاهرة عليها، وتفحَّصها كثيراً حتى رأى أنَّها تدل على بقية المتن، أو تمثِّلُه، ولا تغني -بالرغم من ذلك- عنه تماماً، ولا يعني

(1) غروس، مدخل إلى التناص: 14.

(2) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 69.



ذلك أنَّ انتقاء نماذج محددة تجاهل لبقية المتن، أو تقليل من جمالياته، وقيمته، لكنّ غاية البحث وطبيعتهُ لم تستوعبا الكلّ، التزاما بالمنهجية التي يقوم عليها.

ووفقا لما ينشده البحث فقد انقسم إلى أربعة فصول، انبنى كل فصل من ثلاثة مباحث، ناهيك عن المقدمة والخاتمة.

اشتغل الفصل الأول منها: على استكناه التناص التراثي، في عتبة العنونة، موضحا فيه ماهية العنونة، وأهميتها، ووظائفها، ومن ثم كيفية تناصات العناوين الخارجية والداخلية مع التراث، وكيفية تناصاتها مع بعضها ومع المتون اللاحقة لها، على المستويين السطحي، والعميق.

أما الفصل الثاني: فقد تناول التناص مع القرآن الكريم، مبينا كيفية انفتاح النصوص عليه، وكيفية استثمار النصوص الشعرية له، مستكنها شعرية هذا الاستثمار، وجمالياته، عبر: "الاقتباس، الإحالة، الإيحاء".

وفي الفصل الثالث: تم بيان كيفية تناص المتن مع الشعر العربي القديم، اقتباسا وإحالة وإيحاء، مبينا أسباب التناصات معه، وأهدافها، وجمالياتها المتعددة.

وتناول الفصل الرابع: التناص مع الشخصيات التراثية على مستوى الرمز الجزئي الذي يرد جزءا من نص، أو الرمز الكلي الذي يتمفصل في نص كامل، أو على مستوى القناع المحوري الذي يهيمن على النص منذ بنيته الافتتاحية حتى بنيته الختامية.

وجاءت الخاتمة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

ولا يفوتني أن أزجي شكري وامتناني للأستاذ الدكتور "فاتح علاّق" على ملاحظاته الدقيقة وإثراءاته التي أفدت منها كثيرا طيلة مسيرة البحث فله مني كل الحب والتقدير.

وبعد.. فإنها هذه محاولة أولى فإن أصابت فبها ونعم، وإن لم تصب فحسبها أنها كانت محاولة صادقة، وحسب صاحبها منها أن أرقته ليالي طويلة، واستنزفته طيلة عام...

الجزائر: 23/ 3/ 2009م





التمهيد

منذ أن جاءت "الحوارية Dialogisme" على يـد الباحـث الـروسي "ميخائيـل باختين Mikhail Bakhtine"؛ كرد على انغلاق الـنص؛ والمـصطلح وآلياتـه في تغـير، وتطور، مستمرين، فقد اتكأت الباحثة البلغارية "جوليـا كرسـتيفا Julia kristeva" على أراء وأفكار هذا الباحث، وأتـت بمـصطلح "التنـاص intertextualite" الـذي يمثل عندها "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخـرى"، وأصبح النص في منظورها "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب مـا لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويـل، و النفـي، أو الهـدم، وإعـادة البناء"، وبهذه الأفكار تمكن التناص -حينئذ- من تقويض البنيوية، وزعزعة أفكارها، حينما عمد إلى «تحطيم فكرة المركز، والنظام، والبنيـة، والـشكل والمـضمون، والوحـدة الموضوعية المتوهمة، [وأصبح] النص ينطوي على أبنية متعددة، متنوعـة، متوالـدة، بـلا توقف»[1]، فإذا كانت البنيوية ترى «أن النص كيان منته، في الزمان والمكان، أي تزامني،

---

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التنـاص، المعرفـة الـسورية، مجلـة ثقافيـة شـهرية، وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993م: 94. ومن المفيد الإشارة هنا إلى إن التناص لم ينفِ البنيويـة نفيـا قاطعا، ولكنه عمد إلى تطويرها، فجعلها بنيوية مفتوحة، وهو ما جعل جيرار جينيت يشتغل «على النص في حد ذاته، أي على البنية النصية، ويركز عليها باستخراجه للأنماط الخمسة، محاولا تقـديم الكيفيـة التي بها تتقاطع النصوص،.... [و] يصف التناص بالبنيوية المفتوحة، ويخرج علاقة النص بـالمحيط الخـارجي من دائرة اهتمامه»، [سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ دراسة في العلاقات النـصية، روايـة الـلامـة لـبن سالم حميش نموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر/ بن يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، قـسم



ومغلق، وثابت، وساكن، فإن النص وفق التناص تعاقبي، متحرك، مفتوح، متغير، متجدد»[1]، وبذلك أصبحت البنية بلا مركز، ولا تعرف الانغلاق.

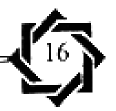
وقد خاض في غمار هذا المصطلح -بعد "كرستيفا"- الكثير من الباحثين، كـ"ريفاتير، وبارت، ودريدا"، وأسماء كثيرة لا حصر لها، كل حسب وجهة نظره، والمنهج الذي يشتغل عليه، غير أن التناص ظل مطاطيا، غير مقنن، ولم يكتسب قيمته المنهجية، ووضوحه إلا على يد الباحث الفرنسي "جيرار جينيت **Gerard Genette**" الذي انتقل بالمصطلح انتقالا عميقا، فاعتبره نمطا/ جزءا واحدا من أنماط العلاقات عبر النصية، لذا لم يعد «التناص عنصرا مركزيا، لكنه واحدة من بين علاقات أخرى؛ يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته»[2]، أي تحدد شعرية العمل، أو النص، أو المتن: «فموضوع الشعرية كما يحكي في الصفحات الأولى من "الطروس **palimpsestes**" ليس هو النص منظورا إليه في تفرده[...]، بل هو "التعاليات النصية **transtextualite**"(*) أي " كل ما يضع [نصا] في علاقة صريحة، أو خفية، بنصوص

اللغة العربية وآدابها، 2005/ 2006م: 68]، أي إنه يبحث عن خارج النص انطلاقا من علاقاته الداخلية، فهي التي تحيل إلى خارجها، وليست مقحمة عليه من الخارج.

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص: 99.

(2) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، (جامعة الجزائر)، (ترجمة غير منشورة): 13.

(*) ثمة اضطراب في هذا المصطلح لأنه لا يعبر عن ما وضع له تعبيرا دقيقا، ولعل مصطلح "العلاقات عبر النصية" هو الترجمة الأقوم لأنها تعبر تعبيرا صارما عن امتزاج النصوص واختراقاتها لبعضها فإذا كان المصطلح الأول يوحي بأن ثمة نصوصا تتعالى/ (ترتفع) على نصوص فإن الآخر يصرح بأن ثمة نصوصا



أخرى»[1]، في حين كان "رومان جاكبسون **Roman Jakobson**" يرى بأن الشعرية تكمن في قيمة النص في ذاته، وتركيباته البنيوية، وأنساقه الداخلية التي تحدد أدبيته، وهو بذلك يعطي الشعرية صيغتها النهائية، إذ يرى «أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، بل "الأدبية **literaturnost**"، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2].

فقد رأى "جينيت" أن الشعرية تكمن في هذه العلاقات عبر النصية، أو ما يسميه البعض التعالي النصي، «وهو فئة مجردة، تحيل على كل ما يتجاوز نصا معطى، ويجعله ينفتح على مجموع الأدب»[3]، فأصبح التناص بذلك جزءا من فئات محددة، يسوقها جينيت مسلسلة يفضي كل منها إلى ما يليه، وهي:

- "التناص **intertextualite**": ويقصد به ما جاءت به جوليا كرستيفا، ويحدده بـ"الحضور الفعلي لنص في آخر"، ويتم عبر آليات محددة وهي: "الاقتباس **citation**" و"السرقة **plagiat**" و"الإيحاء **allusion**"(*).

تخترق نصوصا وتغيرها وتنبني منها بشكل أو بآخر، وإنما جئنا بالمصطلح الأول هنا لأنه قد شاع كثيرا ومع ذلك ينبغي إعادة النظر فيه.

(1) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 13.

(2) جيزيل فالانسي، النقد النصي، تر: د. رضوان ظاظا، ضمن كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:221، مايو:1997م: 172.

(3) ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 13.

(*) ثمة خلط، واضطراب في هذه الآليات، ويرجع ذلك لأسباب شتى؛ لعل أهمها عدم حصرها وتحديدها من جهة، وعدم ترجمتها ترجمة جماعية من جهة أخرى، فأحيانا يترجم الإيحاء على أنه إحالة ويترجم الاقتباس/ الاستشهاد على أنه سرقة.. إلخ. وتأتي السرقة من بين آليات التناص، وتعني أن يأخذ كاتب



واتساقا مع تمفصلات النصوص التراثية/ المتناصة في متن العواضي، فقد أتى تمفصلها وفق ثلاث آليات، هي: الاقتباس، الإحالة، الإيحاء.

- المناص (Paratexte)[1] وهو: كل ما يحيط بالمتن، ويجعل منه متنا/ نصا، ويقسمه جينيت إلى قسمين: النص المحيط (peritexte)، والنص الفوقي (epitexte).
- الميتانص (Metatextualite): ويتمثل في علاقة الشرح، أو التفسير، أو التعليق، إنه «يمثل الخطاب النقدي، الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله، والتعليق عليه، من حيث بنيته، وقيمه المعرفية، الجمالية، وحتى الأيديولوجية»[2]، ويحصرها جينيت في «علاقة التفسير، والتعليق، التي تربط نصا بآخر، يتحدث عنه، دون الاستشهاد به، واستدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»[3].

ما نصا أو جزءا كبيرا منه، ويدمجه في نصه دون الإشارة إلى مؤلفه الأول، لذلك سميت "سرقة" استهجانا؛ لأنها تمس حقوق الملكية الفكرية، وحقوق التأليف، ويتم خلالها السطو على أفكار ونصوص الغير، والكثير من النقاد يرون أن هذا المصطلح غير نافع، أو غير صالح للعملية الأدبية، ويستبدلونه بمصطلح الاقتراض، وفي نظر الباحث أن مصطلح السرقة والسطو في هذه الحالة هو الأكثر مناسبة، طالما والكاتب يمس أفكار الغير، ويستحوذ عليها، دون إشارة أو إحالة، وخاصة حينما يكون المتناص طويلا، غير معلم، وغير محيل إلى أصله...

(1) ينظر الفصل الأول من هذا البحث، وثمة ترجمات شتى، واختلافات متعددة، حول هذا المصطلح، وهي راجعة -في نظر الباحث- لضبابية الترجمات أولا، وقلتها ثانيا.

(2) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007م: 22.

(3) المرجع نفسه: 22، 23.

- النص الجامع (architextualite) ويتمثل في: العلاقة البكماء، التي تربط النص بجنسه، وهي -كما يرى جينيت- تخص القارئ، أكثر من الكاتب، من حيث تحديد المؤشر الجنسي للعمل، حتى وإن كُتِبَ عليه مؤشر جنسي محدد، كقصة أو رواية أو شعر.. إلخ، إلا أنها تظل في تحديدها مرهونة بالقارئ الذي تهيئ أفق انتظاره؛ لتقبل العمل الأدبي.
- التعلق النصي (Hypertextualite) وهو ما يشتغل عليه جينيت أكثر من الأقسام الأخرى، ويعني به اشتقاق نص "لاحق hypertexte"، ويسميه النص "ب"، من نص "سابق hypotexte" عليه في الوجود، ويسميه النص "أ"، ويكون هذا الاشتقاق «بشكل معلن ومهم»[1]، ويتم إعادة إنتاج النص اللاحق عن طريق المحاكاة Imitation، أو التحويل Transformation، وهو الأهم من سابقه، ويتم التحويل هذا بطرق متعددة[2]، منها:
    - التحويل الكمي Transformation quantitative
    - التحويل الصيغي Ttrasmodalisation
    - استبدال الحوافز Substitution des motifs
    - التحويل القيمي Transvalorisation

(1) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 50، ويأتي هذا النوع في المرتبة الرابعة عند جينيت، ويؤخره إلى آخر الأنماط هذه لأنه يشتغل عليه طيلة كتابه "أطراس".

(2) ينظر: المرجع نفسه: 52-60.

وبعد أن حدد جينيت هذه الأنماط، وآلياتها، أشار إلى أنها متداخلة[1]، يكمل بعضها بعضا، ولا ينبغي الفصل القاطع بينها؛ «لأنها كثيرا ما تتكامل وتتوحد.»[2] أثناء الاشتغال، على عكس التصنيف الوارد أعلاه.

ومع أنه جاء بثلاث آليات فقط هي "الاقتباس/ الاستشهاد، والسرقة، والإيحاء"، فلأنه يشتغل على آرائه هو فقط، بينما جاء كلٌّ من تيفن ساميول وناتالي غروس بأربع آليات؛ لأنهما اشتغلا على آراء الكثير من المفكرين ككرستيفا وريفاتير وأنطوان كمبانيون وجينيت أيضا، وهذه الآليات التي جاءا بها هي:

- الاقتباس
- السرقة
- الإحالة
- الإيحاء[3].

وعقب ذلك يشتغلان على كل آلية منها على حدة، ويبينان مفاهيمها، ويمثلان لها في تطبيقات على نصوص مختلفة[4].

(1) ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2000م: 31

(2) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 51.

(3) ينظر عن ماهية الاقتباس، والإحالة، والإيحاء، الفصل الثاني من هذا البحث.

(4) ينظر: ناتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 32- 39، وتيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2007م: 17-26، 30-38.

(2)

وفي الرغم من وضوح هذه الآليات عنده فثمة خلط، واضطراب فيها عند المتلقي العربي، ويرجع ذلك لأسباب شتى، لعل من أهمها عدم حصرها وتحديدها من جهة، وعدم ترجمتها ترجمة جماعية من جهة أخرى، فأحيانا يترجم الإيحاء على أنه إحالة، ويترجم الاقتباس/ الاستشهاد على أنه سرقة.. إلخ، أو يتم الفصل بينهما على أن الاقتباس آلية منفصلة عن الاستشهاد[1].

ولعل ذلك راجع إلى أن المتلقي العربي قد تلقاها تلقيا فيه نوع من الجمود والارتباك، فلم يطبقها إلا القليل، بالرغم من جدتها وشمولها المنهجي، فهي على خلاف ما تم تلقيه من آليات صنَّفَها المفكرون العرب، كمحمد مفتاح، ومحمد بنيس[2]؛ اللذين جاءا بمفاهيم وآليات مرتبكة على اختلافها عند كل منهما.

فمحمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)"؛ يقع في خلط على صعيد المفهوم والآليات، إذْ إنه يعرِّف التناص بأنه «تعالق (وجود علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»[3]. والأقوم أن النص الحديث هو الذي

(1) ينظر: سعيد سلام، رواية "الغيث" لمحمد ساري وتناصها مع التراث الديني، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 18، نوفمبر 2008م: 144.

(2) ستقتصر الدراسة على هذين النموذجين لا لأنهما فقط من ناقشا التناص وآلياته دون غيرهما ولكن لأنهما من الأوائل في هذا المجال، ولأن ما قدماه قد ترك صدى كبيرا في المتلقي العربي..

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 3، 1992م: 121.

يدخل في علاقة مع نصوص أخرى سابقة عليه في الوجود أو معاصرة له، ومن ثم فهو ينسب آليات التعلق النصي إلى التناص، فيعد التمطيط والإيجاز وأشكالها من آلياته[1] وهما في الأصل -كما وضعها جينيت- من آليات التعلق النصي وتحديدا جزء من آليات التحويل الكمي.

أما محمد بنيس في كتابه الموسوم بـ"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية"، فإنه يأتي بثلاث آليات هي الاجترار والامتصاص والحوار[2]، وهي "قوانين"(*) متراتبة متسلسلة هرميا في دلالاتها واشتغالاتها التطبيقية، تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، فعن طريق الاجترار -كما يرى- يتعامل الشاعر مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لانهائيا، فيصبح النص الغائب نموذجا جامدا في النص المعاصر، وتضمحل حيوية النصين معا ويرى بأن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب؛ إذْ يتعامل الشاعر مع النص الغائب من منطلق الإقرار بأهميته وقداسته، لا ينفي الأصل، وإنما يبقي عليه في نصه غير محو، ويسهم في استمراره كجوهر قابل للتجدد، وفي المقابل يرى بأن الحوار هو أعلى

(1) ينظر: المرجع نفسه: 125، 127، ناهيك عن أن التناص نمط والتعلق النصي نمط آخر من أنماط "العلاقات عبر النصية" التي يحصرها جينيت في خمسة أنماط كما اشرنا سابقا.

(2) ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1979م: 253.

(*) ولا يخفى على القارئ دلالة التسمية هنا "قوانين" بما لها من سلطة وسطوة.فالقانون يعني الصرامة في أحد معانيه ويعني الثبات، ولعل اللافت أن هذه الآليات/ القوانين قد اشتغل عليها كثير جدا ممن تناولوا التناص إن نظريا أو تطبيقيا وعلى رأسهم الباحث "أحمد ناهم"... في كتابه الموسوم بـ"التناص في شعر الرواد".... الذي بناه كله على هذه الآليات على علاتها دون تأمل أو مراجعة..

مرحلة في هذه القوانين في قراءة النص الغائب إذْ ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم بل يغيره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة[1].

يلاحظ القارئ أن هذه القوانين تجرد القارئ من علميته ومنهجيته، وتحمل سلطة توجيهية له؛ من حيث إنها تحمله على إطلاق أحكام قيمة تنتقص أو ترفع من شأن العمل والكاتب، فالاجترار أصبح سبة في حق المبدع ونصوصه، وهو ما يلاحظه القارئ عند منشئه الأول محمد بنيس، أو عند من اشتغل عليه من بعده، وبذلك تثبت هذه القوانين قصورها أكاديميا، ويرجع ذلك -في نظر الباحث- إلى أنها أتت في بدايات الاشتغال على التناص/ التداخل النصي، ونتيجة عن المتن الذي اشتغل عليه بنيس أيضا، وبإمكان الباحث -أي باحث- أن يبدلها بالآليات التي أتى بها "جيرار جينيت" وغيره عند تحديد التناص؛ والتي يشتغل عليها هذا البحث ممثلة بـ"الاقتباس، والإحالة، والإيحاء"؛ وذلك لسبب بسيط وجوهري أيضا وهو تلافي إصدار أحكام قيمة من جهة، ولأنها آليات منهجية دقيقة من جهة ثانية، ناهيك عن أنها تؤدي نفس الغرض بشكل منهجي وعلمي ينأى عن إطلاق الأحكام القيمية.

ومع كل ذلك يجد القارئ بأن جملة من الكتّاب الأوائل الذين تناولوا نظرية التناص أو قدموا لها وقدموها إلى القارئ العربي لم يعنوا بتقييم آلياتها كما ينبغي، ولم يقدموها أو يكلفوا أنفسهم بشرحها وتفسيرها للقارئ؛ بل تم الخلط فيما بينها أو بترها، ولعل القارئ واجد أن أياً من الباحثين أولئك لم يقل للقارئ بأن ثمة فرق بين التناص

(1) ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:253.



وبين التعلق النصي وبأن ثمة آليات خاصة بكل منها، وهو ما جعل الأمر فضفاضا، بلا حدود فاصلة، ولا آليات إجرائية محددة.

(3)

يرى الباحث "علي عشري زايد" -عند حديثه عن توظيف الشاعر العربي المعاصر للشخصيات التراثية- بأن ثمة طريقتين للتعامل مع التراث وهي التعبير عنه أو التعبير به[1]، تمثل الطريقة الأولى عصر الإحياء وقليلا من شعراء العصر الحديث والمعاصر، بينما يستخدم البقية طريقة "التعبير به" عن الهموم والمعاناة والظواهر المتعددة التي يتغيا الشاعر معالجتها في نصوصه، أي إن الشاعر قد انتقل من مرحلة توظيف التراث بشكله البسيط إلى مرحلة التناص معه بما للتناص من آليات وغايات متنوعة تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ومن ثم التجاوز.

فالمتأمل لطريقة الشاعر العربي "محمود سامي البارودي" -كمثال بارز على شعراء عصر الإحياء- يجده في أغلب نصوصه يعبر عن التراث، ولا يعبر به، أي أن تناصه معه تناصٌّ فيه مهادنة للتراث، وإعادة إحياء له، دون أية محاولة لخلخلة أنساقه وسماته القارة، أو إعادة تحويلها، ووضع جملة من التساؤلات الصعبة حوله، ومن ثم محاولة تفكيكها للوصول إلى طرائق مغايرة تتغيا الخلق، وإعادة التأثيث، وانتهاك البنى الشعرية لبثها في مفاصله الإبداعية؛ كي تتلاحم معها، وتؤدي وظيفة فنية تنتج معاني ثلاثية الأبعاد، فيها من التراث وفيها من المعاصرة، وفيها من قيم التراث والمعاصرة بعد

(1) ينظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978م: 30.



ثالث هو الناتج الجمالي عن امتزاج النصوص المتناصة بالنصوص المعاصرة، وهو ما جعل النماذج التي جاء بها الشاعر الإحيائي «نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه، دون محاولة لتطويره أو تنميته... حيث كان التراث في إطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزه»[1] أو يخرج عليه، فجاء -تبعا لذلك- بشكل أقرب إلى التوثيق.

ولعل من الأمثلة الدالة على ذلك من شعر البارودي قوله من نص قاله في رثاء «زوجته، وقد ورد إليه نعيها وهو في سرنديب»[2]:

فلينظر الإنسان نظرة عاقل ... لمصادر الآباء والأجدادِ

عصف الزمان بهم فبدد شملهم ... في الأرض بين تهائم ونجاد

دهر كأنا من جرائر سلمه ... في حر يوم كريهة وجلاد

أفنى الجبابر من مَقَاوِلِ "حمير" ... وأولي الزعامة من "ثمود" و "عاد"

ورمى "قضاعة" فاستباح ديارها ... بالسخط من "سابور" ذي الأجياد

وأصاب من عرض "أياد" ... منكوسة الأعلام في "سندادِ"

فسل "المدائن" فهي منجم عبرة ... عما رأت من حاضر أو بادي

(1) د. علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة بطلبة كلية دار العلوم)، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1998م: 101.

(2) محمود سامي باشا البارودي، ديوانه، شرح عبد المقصود عبد الرحيم، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م: 145.

كرت عليها الحادثات فلم تدع   إلا بقايا أرسم وعمادِ[1]

فالبارودي يصف حزنه الناتج عن موت زوجته، ويعلل نفسه بحوادث وقعت لأمم سابقة كانت لها مكانتها في زمانها، إذْ يستدعيها ويستدعي رموزها التي فنيت وطمسها الدهر ولم تبقَ سوى آثارها وتاريخها، وهو إذْ يستدعيها يتناص معها تناصا مباشرا دون استثمار خزائنها استثمارا خلاقا، فيكتفي برصفها في فضاء نصي واحد وفي سياق مشابه وهو الفناء/ موت زوجته، وكأنه يقول إن الأمر حتمي ومسلم به ولن يجدي سوى الصبر، وهو بذلك يعيد إحيائها ولكنه لم يعد خلقها، ومن نصوصه المماثلة التي يتناص فيها مع رموز إبداعية، تناصا مباشرا، دون إعادة نظر فيها قوله:

مضى "حسن" في حلبة الشعر سابقا   وأدرك لم يسبق ولم يأل "مسلم"

وباراهم "الطائي" فاعترفت له   شهود المعاني بالتي هي أحكم

وأبدع في القول "الوليد" فشعره   على ما تراه العين وشي منمنم

وأدرك في الأمثال "أحمد" غاية   تبذُّ الخطى ما بعدها متقدم

وسرتُ على آثارهم وربما   سبقت إلى أشياء. والله أعلم[2]

فالنص هنا يأتي بأسماء شعراء من الذاكرة القرائية، معددا مناقبها فقط، ومعبرا عن إعجابه بها، دون تحويلها إلى رموز تخلق درامية في النص، أو توسع دائرة الإبداع

(1) المرجع نفسه: 150، 151.

(2) محمود سامي باشا البارودي، ديوانه، 499، 500.

لخلق عالم جديد للرموز، وبث حياة أخرى فيها كما هو حاصل عند الشعراء الرواد ومن تلاهم، وهو ما يؤكده البيت الأخير من النص بأن الشاعر قد سار على آثار السابقين وقد يكون أضاف شيئا ما إليهم ولكنه غير متأكد من ذلك. وهو إذْ يتناص مع هذه النصوص وغيرها يتناص بشكل ثابت؛ لأنه مسكون بإعادة إحياء التراث خوفا من محاولة طمسه، أو اندثاره أمام القوى السياسية، والثقافية، والفكرية، القادمة مع الاحتلال الأوروبي للوطن العربي آنذاك.

إلا أن آليات الاشتغال على التناص التراثي قد تطورت، وأخذت منزعا مغايرا لهذه الأشكال مع رواد الحداثة، فأصبحت خلقا ناضجا؛ إذْ أصبحت الأشكال التراثية جزءا ملتحما ومتمازجا مع النصوص الشعرية التي تعيد بناءها، وجزءا من لحمتها البنائية والدلالية والفنية، إذْ إن العقود الأخيرة من الشعر الحديث قد شهدت صورة من صور تناص الشاعر مع التراث لم يسبق له أن عرفها في تاريخه الطويل، فقد عمد إلى استخدام معطيات التراث «استخداما فنيا إيحائيا، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية/ معاصرة، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما... أو مفروضا عليها من الخارج»[1]، ويأتي بدر شاكر السياب كنموذج مائز لهذه الرؤية في جيله كما هو في نصه "أنشودة المطر"[2] الذي يقول في مطلعه:

(1) د. علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث: 101، 102.

(2) بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، د. ط، 1986م: 474.

عيناكِ غابتا نخيل ساعةَ السحَرْ،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناكِ حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ

يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر

كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ.

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيف[1]

فهو يتناص فيه مع أسطورة "عشتار" بشكل إيحائي يعيد النظر -بواسطتها- في الواقع، ويقترب بها إلى طرح حل مقترح للوضع القائم برمته، وهذا الحل يتمثل في الثورة التي بواسطتها تعاد للإنسان كرامته، ويتم إعادة خلق وضع مثالي مفترض، وقد جاءت هذه الأسطورة ممتزجة بالمطر الدال على الخصب والثورة.. وحينما تأتي الأسطورة في نص السياب لا تأتي بشكل بسيط بل تأتي بشكل إشكالي مركب، تمتزج بالأم والثورة والذات المتلفظة في النص، بالرغم من أنه لم يشر إلى ذلك بشكل مباشر ولا بما ينوب عنه تركيبيا أو صرفيا، بل جاء كل شيء إيحائيا، فغدت عشتار هي الأم والوطن والثورة معا، ناهيك عن تعدد دلالاتها[2] القادمة من الذاكرة الميثولوجية التي تمفصل فيها هي الأخرى بطريقة إشكالية، فهي كما تبدو زئبقية متعددة الدلالات غير مستقرة على هيئة وشكل محددين « فكل سر من أسرارها يفضي إلى سر آخر. وما

(1) بدر شاكر السياب، ديوانه: 474.

(2) ينظر: فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط: 8، 2002م: 25.

نكاد... نمسك بها في صورة حتى تنحل إلى أخرى، أو نقبض عليها في هيئة حتى تنقلب إلى نقيضها»[1]. فهي آلهة الخصب وسر الحياة، وهي البغي المقدسة والأسطورة الغامضة، وهي الأم البتول[2].. إلخ، وقد أفادت الذات الشاعرة من كل ذلك وعمدت إلى تحويله ودمجه في النص وإعادة بنائه.

ويأتي جيل ما بعد الرواد أكثر نضجا في تعاملهم مع التراث. من حيث إن تناصاتهم معه تأتي حاملة للكثير من الرؤى الروحية والفكرية والدلالية التي تجعل النصوص تنفتح على آفاق متعددة من الرؤى والدلالات، وكنموذج دال على ذلك يجد القارئ شعر عبد العزيز المقالح؛ الذي يعد تناصه مع التراث أحد سماته الدالة، التي تتشظى في معظم متنه منذ بداياته الأولى، وتكاد تكون بعض دواوينه مبنية على سماتها، وكمثال على ذلك نصه الموسوم بـ«بهوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي»[3] الذي يقول في مطلعه:

بكى فأورقت الأشجان أدمعه	وأثمرت شجر الأحزان أضلعه
النار تكتب في عينيه لوعته	ويحفر الشوق فيها ما يلوعه
ناء تغرب في الأيام زورقه	وتاه في ظلمات الأرض مشرعه

(1) المرجع نفسه: 28.

(2) المرجع نفسه: 28.

(3) عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، مج 3، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د. ط، 2004م: 9.



تغربتْ في نواه كل نافذة ... من خلفها الوطن الدامي يروعه[1]

فهو يتناص فيه مع نص "ابن زريق البغدادي" المكتظ بغربته، وتاريخ حياته الروحية والإبداعية، التي تتجلى منذ بدايته القائل فيها:

لا تَعذِليهُ فَإِنَّ العَذلَ يُولِعُهُ ... قَد قلتِ حَقاً وَلَكِن لَيسَ يَسمَعُهُ

جاوَزتِ فِي لَومِهِ حَداً أَضَرَّ بِهِ ... مِن حَيثُ قَدرتِ أَنَّ اللَّومَ يَنفَعُهُ[2]

فنص المقالح يتناص معه تناصا متعددا وفق الاقتباس والإحالة وكذلك الإيحاء، ويستحضر تاريخ النص، وتاريخ منتجه معا، وتأتي شخصية ابن زريق بشكل مركب، فهي رمز، وهي قناع، وهي كتلة دلالية متحركة دالة على الاغتراب، وانكسار الإنسان اليمني، كنموذج للإنسان العربي المسحوق، والمغترب، والميت في الغربة، والمحروم من الاتصال بموضوع القيمة الذي يبحث عنه أو يسعى إلى امتلاكه. وهو حينها يتناص مع رمز الاغتراب المحوري "ابن زريق" وتجربته يستدعي معهما رموزا تراثية عرفت في التاريخ باغترابها ومعاناتها من وحشية الاغتراب ومن قسوة؛ المنافي كأيوب ويوسف عليهما السلام، وعوليس والسندباد وامرئ القيس، وهو إذْ يستدعيها كلها يلبسها روحه ويسقطها على اغترابات الوطن وحزنه، فيصبح ابن زريق هو الشاعر وهو الوطن والمعاناة وجذر التجربة برمتها.

(1) المرجع نفسه: 9.

(2) نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة، مكتبة النقاء، بغداد، ط: 2، 1982م: 94.

ومن ثم فإن النص -كما يوحي عنوانه- يدخل في تناص يطرح فرضية مفادها أن النص المتناص متنٌ، ونص المقالح هامش عليه، غير أن الاقتراب من نص المقالح يخلخل هذه الفرضية، ويبعدها تماما؛ لأنه متن قائم بذاته، يعيد تفكيك بنى نص البغدادي السطحية والعميقة، ينفي بعض تيماته ويبقي على بعضها الآخر، ويجعله جزءا من مقصدية نصه وغاياته التي يتغياها، إذْ إنه يعيد تفكيك الشكل "البيتي" الصارم الذي يقوم عليه نص البغدادي، ويمزجه بنصوص شعرية (حرة)، ويحمله هموما قومية تبدأ دوائرها في الاندياح من الذات إلى العالم، ومن الداخل إلى الخارج والعكس، ويمتزج الخاص بالعام والجمعي بالفردي، فإذا كان نص ابن زريق يتحدث عن ذاته ومعاناتها العشقية واغترابها، فإن نص المقالح يتحدث عن الذات التي تتقمص روح العالم المحيط أولا، ومن ثم العالم المحيط بالمحيط ثانيا، أي أن الهم كما يبدو لأول وهلة هو هم الذات إلا أنه يتحول إلى هم المجتمع ومن ثم هم الإنسان بشكل عام.. كما نلاحظ ذلك بجلاء في قول المقالح:

أستودعُ اللهَ في صنعاءَ لي قمراً ... في الأسرِ، سبتمبرُ المهجورُ مطلعُهُ[1]

فهو يدخل في تناص اقتباسي مع قول ابن زريق:

استَودِعُ اللهَ فِي بَغدادَ لِي قَمَراً ... بِالكَرخِ مِن فَلَكِ الأَزرارِ مَطلَعُهُ[2]

إنه يحول سياق البيت ويقلب مفاهيمه فتتحول الحبيبة من نص ابن زريق إلى وطن يبحث عن أمل مرتبط بـ"سبتمبر" الرامز للثورة اليمنية التي قامت فيه، وإذا كان

(1) عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة: 15.

(2) نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة: 94.

قد ارتبط بيت البغدادي بخيبة فقدان الحبيبة فإن بيت المقالح مرتبط بخيبة فقدان الأمل والحلم الذي يتغياه فالذات على اختلافها في البيتين منفصلة عن موضوع القيمة الايجابي متصلة بموضوع قيمة سلبي هو الاغتراب وخيبة الأمل.

وعليه فإنه بعد القراءة العميقة لجل ما طرح عن التناص في المنجز النصي العربي تنظيرا وتطبيقا يظهر أن ثمة تشتتا في الآليات وكيفيات اشتغالاتها من جهة، وأن ثمة ارتباكا وتداخلا في ماهياتها من جهة أخرى، وقد تعددت طرائق تناص الشاعر العربي مع التراث الإنساني، وتباينت عمقا وسطحا؛ نتيجة لظروف مرَّت بها الشعرية العربية ومُنْجِزِيْها معا.



الفصل الأول

التناص التراثي في عتبة العنونة

تولي الدراسات السيميائية العتبات أهمية كبيرة، بالدرس والتحليل، بوصفها مفاتيح إجرائية، تسهم في توجيه المتلقي نحو مقروئية النصوص، وإرشاده إلى ما غمض منها؛ لأنها فاتحة النصوص التي تذلل سبلها، وتمهد للدخول إلى ردهاتها، وإضاءة ما ادلهم من متاهاتها المتشابكة(1). فالعتبة هي: البداية، والمدخل، وعتبات المتن/ النص، هي بداياته، ومداخله، التي تهيىء استقباله، وتُمَثِّلُهُ و/ أو تتمثل به، وتقوم بعملية الربط بين الداخل/ المتن، والخارج/ (المتلقي أو نصوص وإشارات ما).

ومع أن مصطلح العتبات أكثر دقة من مصطلح النص الموازي (Paratexte)(*)، إلا أن هذا الأخير قد شاع كثيرا، على الرغم من قصوره، وضبابيته، الناتجة عن التعريب والترجمة(**)، ويرى جيرار جينيت أن النصوص الموازية هي كل ما يحيط بالمتن، ويجعل

---

(1) ينظر: طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية/ المكلا، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م: 29

(*) ما يجعل العتبات أعم من النصوص الموازية، أن الفاتحة النصية والجمل البدئية، والختامية، تندرج ضمن العتبات، ولا تندرج ضمن النصوص الموازية.

(**) هناك العديد من الترجمات لهذا المصطلح، منها: المناص، المناصصة، النص الموازي، النص المصاحب، النص المحيط،... إلخ. ويفضل الباحث منها "المناص" لشموليته.



منه متنا/ كتابا/ نصا[1]، ويجعلها ضمن المتعاليات النصية، ويقسمها إلى قسمين: النص المحيط (peritexte)، والنص الفوقي (epitexte)[2]، ويعني بالأول كلما يحيط بفضاء النص/ الكتاب، كالمقدمات والإهداءات، والعناوين الفرعية والرئيسية، والعناوين الخارجية والداخلية... إلخ، ويعني بالثاني كل ما أحاط النص/ الكتاب لكنه يقع على مسافة أبعد من سابقه، ويشير إليه، أو يتحدث عنه، كالمراسلات، والحوارات، الصحفية، والمقالات النقدية (حول النص).....إلخ.

وقد جعل جينيت -وجاراه في ذلك باحثون شتى- العناوين ضمن النص الموازي، إلا «أن مصطلح النصوص الموازية (Les paratextes) الذي وضعه... يتضمن إشارة تبعد إلى حد ما فكرة التفاعل بين العتبات، والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل الانفصال أي أنها تقصي فكرة الاتصال»[3]، من حيث ينبغي أن يكون هذا الاتصال أكثر ثباتا، مكانيا في الأقل، إذ إن العناوين أو النصوص قد تستقل عن بعضها نوعا ما، إلا أنه استقلال نسبي/ قاصر، ولا يتخلى عنه كليا، حتى يغدو موازيا له، لأن كلا منهما يغتني الآخر، ويحتاج إلى مؤازرته، إن تركيبيا أو دلاليا، ولأن العنوان

---

(1) ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 25، 26.

(2) ينظر: د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: 25، ع:3، يناير/ مارس، 1997م: 102، 103.

(3) حميد لحمداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ع: 12، ج: 46، مج: 12، ديسمبر: 2002م: 23.



ليس «شكلا مكتفيا بنفسه، ومستقلا عن النص»[1] فإن المعنى أو المقصدية قد لا تتضح إلا باجتماعهما معا، لأنهما يكونان العملية الإبداعية التي تجسد رؤية المبدع الشاملة، لذا لا ينبغي جعل العنوان نصا موازيا لنصه، بل جزءا منه.

إن هذا البحث لن يعنى بالعنونة من حيث هي عنونة مجردة/ منكفئة على ذاتها، بل سيعنى بالتناص التراثي الذي يتمفصل فيها، مع الإشارة إلى ما بينها من تناص وبين المتن من جهة، وبين العناوين المجاورة من جهة ثانية، وسيهتم بنماذج مختارة من عتبة العنونة، الخارجية والداخلية معا، تحاشيا للتكرار.

وانطلاقا من ذلك فستكون القراءة ثنائية التوجه، تنطلق من العناوين -بعد استشرافها- إلى النصوص، ومن النصوص إلى العناوين، متخذةً كلاً منهما آلة لقراءة وتفكيك الآخر، وتبيان كيفية تعالقها مع خارجها، وقبل ذلك سيبدأ البحث بعتبة منهجية، تتناول ماهية العنونة، ووظائفها، وأهميتها، مع إعادة النظر في بعض الطروحات في هذا المجال.

أ- عتبة منهجية:

يعد العنوان من أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النصوص وتفكيك شفراتها واستقراء محمولاتها الدلالية، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي، فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث إنه يتمركز في أعلاه، ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه، و«يشرق عليه كما لو أنه ثريا

---

(1) جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، عن المطبوعات الجامعية ليموج، فرنسا، ع. 82، 2002، تـ: عبد الحميد بورايو، الجزائر، 2004م، "غير منشور": 20.

يضيء العتبات»(1) ويجلّيها، ويشير إلى شيء ما يجعل المتلقي يتخذ الحفر والتنقيب في النص سبيلا للكشف عنه وعن ملابساته.

ولأنه كذلك فمن الصعب عزله عن النص، أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية، لأنه يمثل «بنية افتقار تغنى بما يتصل بها من (نص/ متن)، ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي، بحيث لا يمكن [فهمه...] منقطعا عن نصه، ولا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينهما»(2)، لأنه «جزء من البنية الكاملة للعمل، وليس نصا موازيا النصَّ الأدبي الذي يمثله، كما نرى ذلك في المقدمات، والإهداءات، وغيرهما»(3)، وقد لا يُفهم النص - كذلك - إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره، أو التفسير به، أي إنه يكون مُفَسَّرا بالمتن أو مُفَسِّرا له في آن معا(4)؛ لتغدو العلاقة فيما بينهما علاقة تكاملية،

(1) أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، درا الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996م:22.

(2) د. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين (الأمانة العامة)، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2004م:23، ويشير الجريري إلى: ثريا النص؛ مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، بغداد، 1995م: 9.

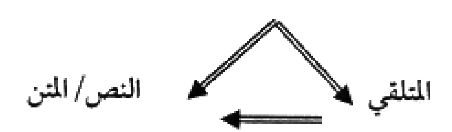
(3) طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي احمد باكثير: 2005م: 30 .

(4) ينظر عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، السنة:21، شتاء: 2003م: 19.



تفاعلية، سيما وهو «مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي»(1). ليس بينه وبين النص فقط، بل بينه وبين القارئ والنص معا، في شبكة تمثلها الترسيمة الآتية:

العنوان



فالمتلقي ينطلق من العنوان إلى النص، ويعود من النص إلى العنوان، كاشفا ومستكشفا، محللا ومؤولا، فينظر «كيف يتصل العنوان بالنص الموالي له [عارضا] الصيغ التي بواسطتها يتعالق الطرفان»(2)، ويتناسلان تراكيب ودلالات يعضد بعضها بعضا، لينتج الرؤية/ الرؤيا، العامة التي يريد المرسل إيصالها إلى المتلقي، ليتشاركا في إنتاج الدلالة والتواصل.

ونظرا لتعدد هذه الصيغ يقترح أحد الباحثين أن تنتظم في علاقتين، «الأولى موضوعاتية دلالية، والثانية لغوية صيغية. ذلك أن العنوان قد يجسد ما يراه الشاعر مهيمنا من موضوعات القصيدة، أو موحيا بها، أو مشيرا لأخرى موازية. كما أنه قد يتضمن كلمات وصيغا تكون ذات وظائف بارزة في القصيدة.... وقد يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة، ينتقيها الشاعر دون غيرها، لكونه يراها بؤرة أو

(1) د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 97.

(2) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، بيروت، د.ط: 111.



مرتكزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص»[1]، تنطلق منها وتعود إليها، تستقطب وتوزع البُنى التركيبية والدلالية للنص[2]، فلا تتكامل العملية إلا بتفحص الملفوظات، والسياقات التي ورد فيها العنوان، أو أجزاء منه، ليتم استكناه وتأويل الأبعاد الدلالية، والجمالية، للقواسم المشتركة بين تلك الملفوظات، وبين المتن الكلي.

وانطلاقا من ذلك فإن للعنوان وظائف شتى، من أهمها:

1- الوظيفة التعيينية designative:

وتهدف إلى تحديد/ نعت النص، وإلى التعرف عليه «بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس»[3]، من حيث إنها تعرف بالمتن، وتشير إلى محتواه، وتحيل على نوعين من العناوين[4]:

أ- "عناوين تجنيسية **Rhematiques**": وهي التي تحيل إلى النص، في جانبه النوعي، أو التجنيسي، كالعنوان الذي يضعه العواضي لمجموعته الثالثة: "قصائد قصيرة".

(1) المرجع نفسه: 112.

(2) ويرى الباحث عثمان بدري: أنه «لم يبق العنوان في القصيدة الجديدة مجرد منبع تتدفق منه، ومصب تؤول إليه التجربة الشعرية وإنما صار عبارة عن سلسلة من الحلقات المتوالدة بعضها عن بعض، يتبادل "الوصل" و"الفصل" عبر المسار الدلالي المتنامي للقصيدة كلها»، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، سابق:23

(3) جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان: 4

(4) ينظر: سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 63، 64



ب- "عناوين موضوعاتية **Thematiques**": وهي التي تشير إلى محتوى النص، أو لها علاقة بموضوعه، كالعنوان الذي يضعه العواضي لنص: "مواقيت لأحزان سبأ".

و يري جينيت أن هذه الوظيفة و«حدها وحدة ضرورية في الممارسة، والمؤسسة الأدبية»[1].

2. الوظيفة اللغوية الواصفة metalinguistique:

وكي لا تختلط هذه الوظيفة بالوظيفة التعيينية؛ فإنها وظيفة دلالية، وهو ما جعل "هوك **hoek**" «يطبقها على الصلة الدلالية بين العنوان والنص»[2]، وهذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص[3]، ويصبح وسما وتسمية له، ومؤشرا لتيمته الرئيسية، وهو ما يجعل هذه الوظيفة أقرب إلى «التعريف المعطى من طرف هارالد فاينريش **Herald Weinrich (1976)**،... والذي حسبه العنوان هو تعليمة لغوية صغرى من التّرقّبات، أو التّوقعات، حول النّص»[4].

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة: 47

(2) جوزيب كامبروبي، وظائف العنوان: 11

(3) المرجع نفسه: 6

(4) جوزيب كامبروبي، وظائف العنوان: 19



3. الوظيفة الإغرائية Fonction seductrice،

وتعمل على لفت انتباه المتلقي، وشده إلى المتن، بما يقدمه العنوان من اختزال لمضامينه، وتكثيف لها، تتطلب البحث عن ما يوضحها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع إلى المتن/ النص؛ لتوضيح الدلالات، والإيحاءات، بشكل أكثر تفصيلا"(*).

وقد تحيل العناوين إلى خارجها، حينما تنفتح على نصوص، أو وقائع وأحداث تاريخية، وتتكئ على مرجعيات شتى، في الزمن الحاضر أو الماضي البعيد، لذا فهي «تؤدي وظيفة تناصية؛ إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه، ويتلاقح شكلا وفكرا»[1] ورؤية، ليهيئ نفسية المتلقي، ويستثير ذاكرته، ويخبره بأنه سيتلقى نصا له علاقة بنص، أو نصوص، وأحداث ما...إلخ، بكيفية أو بأخرى، ليبدأ في رحلة البحث، والاستكشاف، عن كيفياتها، وجمالياتها، خارج النص، وداخله.

لذا فالتناص يعد أحد الركائز الدلالية التي لامناص منها في بناء العنونة، إذْ إنها تدخل في علاقة تناصية، معلنة وغير معلنة، إن لم يكن مع الفضاء الخارجي لها، فمع المتن اللاحق، أو مع العناوين المجاورة، لأنه «لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله..... إذْ إن العنوان -في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة- لا يتمكن بلغته فحسب من القيام بتلك الإنتاجية، إذْ ليس ثمة إلا معنى الكلمة لا أكثر من ثم فلابد أنه ينطوي على كفاءة للتفاعل مع عدد متنوع

(*) ويضيف جينيت إلى هذه الوظائف الثلاث وظيفة رابعة هي الوظيفة الإيحائية، ينظر: د. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة: 106.

(1) د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة: 98.

من النصوص والخطابات، بما يكفل له قدرة الاضطلاع بوظائفه»[1] النصية، و التناصية، التي تجعل المتلقي في حركة بندولية، يتحرك بموجبها من العنوان إلى المتن، وإلى خارجه في آن معا، لذا فإنه يقوم بعلاقات تناصية متعددة، قد يتحقق بعضها أو تتحقق كلها، - كما يرى محمد فكري الجزار - وهي:

1- تناص العنوان مع عمله فقط.

2- تناص العنوان مع خارجه فقط.

3- تناص العنوان مع عمله وخارجه معا.[2]

(1) د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ط1، 1998م: 26.

(2) المرجع نفسه: 71، وما بعدها، ولعل هناك سقط مطبعي لكلمة [مع عمله]، وهو ما جعل المعنى هناك يختل، وقد أضافها البحث هنا لكي تفي بالمعنى، إذْ إنها في المرجع الأصل هكذا [3- تناص العنوان وخارجه فقط]، ينظر: 72.

ولعل هذه الأخيرة هي التيمة المهيمنة على العنونة في أعمال العواضي الشعرية(*)، أي أنها تتناص مع داخلها وخارجها في آن معا، فداخليا تتداخل الدوال المركبة للعنوان في المتن الشعري بلفظها أو ما ينوب عنها، أو تتعالق مع العناوين المجاورة لها، كما أنها قد تكون ملفوظة أو ملحوظة، أي أنها قد تكون مستلة من المتن بكاملها، على نحو ما يرى القارئ في عنوان الديوان الأول، فهو عنوان للنص الأول، وجزء من ملفوظاته أيضا، إذْ إنه يظهر في متن النص الأول وتحديدا في المقطع الأخير: «فقل إن بي رغبة

(*) تتصدر الديوان ثلاثة عناوين خارجية للمجموعات الثلاث التي يتضمنها، هي "إن بي رغبة للبكاء، مقامات الدهشة، قصائد قصيرة"، هي في الأصل عناوين لثلاث مجموعات شعرية، صدرت متفرقة ثم أعيد إصدارها في ديوان واحد موسوم بـ "ديوان أحمد ضيف الله العواضي"، يستثمر العنونة استثمارا يعضد الرؤية الشاملة للمتن، دلاليا وتركيبيا - كما سنرى- مما يشي بوعي حاد لدى الشاعر بأهمية العنونة، وهندستها هندسة لا تقل أهمية عن هندسة النصوص. يتبدى العنوان الأول والثاني بمرجعية تراثية واضحة، أدبية في الأول/ "إن بي رغبة للبكاء"، ومعرفية صوفية في الثاني/ "مقامات الدهشة"، أما العنوان الثالث فيشتغل بطريقة مزدوجة، من حيث هو مؤشر جنسي في دال "قصائد"، وكمي نوعي في دال "قصيرة"، ولا يشتغل في بنيته على التراث، لذا لم يدرسه البحث هنا.

تضم المجموعة الأولى خمسة وعشرين عنوانا، يتمفصل التراث في ثلاثة عناوين منها، هي: "إن بي رغبة للبكاء، صنعاء، ورق القات"، ويأتي في المجموعة الثانية ثمانية نصوص مدورة، يتجلى التراث في جميع عناوينها، وهي "باتجاه السمح بن مالك الخولاني، صنعاء...مقامات الدهشة، إن جثت الحركات، خماسيات الملك الضليل، مواقيت لأحزان سبأ، يا أهل يفرس، أسنة القربى، بشر كالحصى"، ويأتي التراث في ثلاثة من عناوين المجموعة الثالثة، الـ"ثلاثة والثلاثين" وهي: "رؤيا، قبر مالك بن الريب، سهيل". وبناء على ذلك فإن المجموعة الثانية هي الأكثر توظيفا للتراث، في عنوناتها الداخلية، والخارجية.

للبكاء ولو أنها صفة للنساء»[1]، أو كما يتجلى في عنوان المجموعة الثانية: "مقامات الدهشة"، الذي يأتي عنوانا للنص الثاني، بعد إضافة دالٍّ محوري في بدايته، فيغدو بعدئذ "صنعاء... مقامات الدهشة"[2]، أما خارجيا فإن ذلك يتشكل وفق آليات متعددة منها:

- تشرب وتحويل لملفوظ شعري تراثي، كما في عنوان الديوان الأول: "إن بي رغبة للبكاء"؛ الذي يعيد استثمار ملفوظ امرئ القيس "قفا نبك".
- توظيف اللغة الصوفية، كما في عنوان الديوان الثاني: "مقامات الدهشة".
- استدعاء الشخصيات التراثية، أدبية وتاريخية، نحو عناوين النصوص الآتية: "خماسيات الملك الضليل"[3]، و"قبر مالك بن الريب"[4]، و"باتجاه السمح بن مالك الخولاني"[5].
- توظيف الرمز المكاني الموغل في التاريخ، كعنوان نص: "صنعاء"[6].
- أو المزج بين توظيف اللغة الصوفية، وتوظيف الرمز المكاني الموغل في التاريخ الماضي، كنص: "صنعاء.... مقامات الدهشة"[7].

---

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 13.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.

(3) المصدر نفسه: 47.

(4) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.

(5) مجموعة "مقامات الدهشة": 7.

(6) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 22.

(7) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.



ب. العناوين الخارجية وتناصها مع التراث.

1- عنوان المجموعة الأولى: "إن بي رغبة للبكاء"

ينبني هذا العنوان على ثلاثة محاور أساسية، يتمفصل حولها المتن الشعري في الديوان كله، -كما سنرى لاحقا- وهذه المحاور هي فعل الرغبة، وفعل البكاء، والذات الباكية/ أو الراغبة في البكاء، كما أنه ينهض بطاقة تبئيرية، توجه زاوية النظر إلى الذات الباكية، من خلال الانزياح التركيبي، الذي يؤديه التقديم والتأخير بين خبر الجملة الاسمية واسمها، أي أن المقدم هو الذات الراغبة في البكاء، ليشي هذا الانزياح حينئذ بالتركيز على الذات، وعلى مدى قوة الرغبة في القيام بفعل البكاء.

إن ما يهيمن على بنية العنوان هذا هو دالا الرغبة والبكاء، لما لهما من سلطة توجيه للمتلقي، وإعطائه صورة ذهنية استباقية، -ولو بشكل جزئي- عن مضامين المتن، وجعله يحتفظ «من كل أشكال ودوافع البكاء بما اتصل منه بفاجعة، أو حزن عميق»[1]، فإذا كانت الرغبة معجميا هي إرادة الشيء، فالبكاء «سيلان الدمع عن حزن، أو عويل»[2]، وفي حين يأتي دال "الرغبة" نكرة ليحيل بتنكيره هذا إلى فضاء متسع من التأويلات؛ نجد «فعل البكاء معبرا عنه بمصدر معرفة، مما يعني أن البكاء أصبح أكثر تحديدا. أنه ليس أي بكاء، بل بكاء مخصوص بمقصدية لن نتبينها إلا في النص»[3]

(1) يحياوي، الشعر العربي الحديث...: 123.

(2) أبو القاسم الحسين بن محمد "المعروف بالراغب الأصفهاني"، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت، د: ط، د: ت: 58.

(3) يحياوي، الشعر العربي الحديث...: 123.

اللاحق. ولكن ما علاقة هذا العنوان بالتراث؟ وكيف يتقاطع معه؟ وما دلالة هذا التقاطع؟

إن إجابة عن سؤال كهذا لن تتأتى من خلال بنية العنوان منفصلة عن المتن اللاحق له أولا، وعن خارجه ثانيا، إذ لابد من العودة إلى المتن، وملاحقة الإشارات الدالة على ما يهيمن في بنية العنوان، لأن العنوان منعزل عن نصه يطرح جملة من الاحتمالات الدلالية، لا يمكن تحديدها إلا من البنى العميقة للنص.

إن أهمية هذا العنوان تتأتى من انفتاحه على التراث وتشظي دواله في المتن الشعري، وانبنائه على محوريه الأساسيين/ "الرغبة والبكاء"، ويمكن أن نسجل أول ظهور لهذين المحورين داخل المتن في عنوان النص الأول: "إن بي رغبة للبكاء"، الذي يتكرر فيه كما هو، أي إنه عنوان للمجموعة الأولى، وفي الآن نفسه عنوان للنص الأول منها، إنه عنوان ملفوظ، يقوم بوظيفة إجرائية مزدوجة، من حيث إنه عنوان داخلي خارجي معا، مما يمنحه أهمية مركزة، وسلطة رمزية مكثفة في المتن، تسهم في تشكيله، وفي توجيه القراءة، وتجعل منه نواة تتناسل بموجبها المعاني، والدلالات الداخلية والخارجية.

أما في متن الديوان فنجدها في المقطع الرابع، من النص الأول "إن بي رغبة للبكاء"، إذْ يقول:

«الصباح المبكر مختبئ في القفار يخاف القبائل تلك التي لا تحركها غير بوصلة الثأر والغزوات البليدة، في وطن توأم هو والروح لا يعرف الآن كم أخرتنا "قفا نبك" معلنة لا سفر»[1].

يضمن الشاعر في هذا الملفوظ(*) الشعري جملة "قفا نبك"، تضمينا اقتباسياً حرفيا، يجعل الذاكرة القرائية تنفتح على الذاكرة الشعرية؛ لترسم ملامح بكاء يمتزج فيه القومي بالسياسي، والاجتماعي، فقفا نبك توازي "إن بي رغبة للبكاء"، تستدعي في الأولى مَلِكاً مشردا، ومُلْكاً مُضاعاً، واغترابا طويلا، و تستدعي في الثانية وطنا مشردا وزمنا حزينا، كما إنهما معا يستدعيان نصا تراثيا شعريا هو "معلقة امرئ القيس"، بكل سياقاتها.

وذلك يجعل الباحث يذهب إلى أن هذه الجملة هي النواة التي انسل منها العنوان، وعمل على تحويلها، وتحويرها، أي أنه تناص معها، وعمل على تفكيكها، وتخريب معمارها، تركيبيا ودلاليا، ولم يبقِ منها سوى قيمة البكاء، بعد تحويلها تركيبيا من "الفعل/ نبك"، إلى "المصدر/ البكاء"، إلا أن العنوان لا يكشف عن هذه العلاقة بسهولة، بل يعمل على طمس معالمها، لمراوغة القارئ، وإبعاده مبدئيا عن استدعاء البكاء الموغل في الزمن الجاهلي، واستدعائه إلى الذاكرة، ولا يشي بالعلاقة الرابطة بين "البكائين"، وإنما يقوم المتن اللاحق بكشف هذه العلاقة، بتضمينه هذه الجملة

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 10.

(*) «يفهم من الملفوظ كل وحدة دالة مرتبطة بالسلسلة الكلامية، أو النص المكتوب، ومتقدمة على كل تحليل السني»، رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...: 65.



"النواة"، التي تعود بالقارئ إلى معلقة امرئ القيس، حيث "فعل البكاء" يمثل البنية الافتتاحية الكبرى فيها، وفي مقدمتها التي تقدم حالة سارد/ شاعر؛ يرغب بجموح في البكاء، ملتمسا من رفيقيه التوقف للقيام بفعل البكاء، فيبدو بذلك غير ممتلك لموضوع الجهة/ "القدرة"، المتميز عن موضوع القيمة المستهدف "البكاء"[1] في حين تبرز الذات في عنوان العواضي: "إن بي رغبة للبكاء" ذي المنحى النفسي الدرامي، ممتلكة لموضوع الجهة(*)/ "الرغبة" الموجهة لفعل البكاء، ولئن كانت الرغبة –عادة– فعلا نفسيا لا إراديا، يمارس سلطته القاهرة على الفاعل؛ لحمله على القيام بالفعل من

(1) ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د:ط، 2000م: 20.

(*) يطلق "موضوع الجهة" على التغيير في علاقة "الفاعل المنفذ" بالفعل، على عكس "موضوع القيمة" الذي يطلق على علاقة "فاعل الحالة" بالموضوع، فموضوع الجهة هو مجموع الخبرات الإدراكية، والمعرفية، والفسيولوجية... إلخ، التي ينبغي اكتسابها، لكي يكون الفاعل المنفذ قادرا على صنع تحول رئيسي، في عمل ما، ومن ثم يكون تحقيق الفعل أمرا ممكنا، وتتمثل الكفاءة الجهاتية هذه في إرادة الفعل: "أريد أن أسافر"، أو وجوب الفعل "يجب أن أسافر"، أو قدرة الفعل "أستطيع أن أسافر"، أو معرفة الفعل "أعلم أني سأسافر"، فقد توجد صيغ الكفاءة هذه في الفاعل جميعها، أو بعض منها، وتأتي في ثلاثة أنواع هي:

1- جهات الإضمار "وجوب الفعل/ إرادة الفعل"، وتأتي في سياق مضمر، من حيث استباقها لتنفيذ الفعل، وتعتمد على قوة الفاعل.
2- جهات التحيين: قدرة الفعل، ومعرفة الفعل، وتبين مدى قدرة الفاعل على تنفيذ الفعل، ومعرفته المتوقعة؛ كي يهيئ ما يستطيع بواسطته إدارة الفعل، وتحقيق برنامج معطى.
3- جهات التحقيق "الفعل"، ويتمثل في مرحلة الأداء الذي ينجز فيها الفاعل المنوط به، حينها يبرز الفاعل المضاد، وتتبين كفاءة كل منهما.

الداخل، أي أنها تتأتى من حالة شعورية داخلية لا إرادية، لا تتدخل في إحداثها ذات من الخارج، وإنها تقوم هذه الذات الخارجية؛ بتنفيذها أو كبح جماحها.

إن انفتاح هذا العنوان على "قفا نبك" يشي بأن له ذاكرة مليئة بذاكرات أخرى، تمارس علينا «تأثيرها، فيتولد تجاذب في التأثيرات، يصل أوج شاعريته حين تتمكن ذاكرة العنوان من بسط سيطرتها على ذاكرتنا..... وتبعث داخلـ[ها] ذاكرة أخرى، لها مقر في الوجدان، واستمرار فيه»[1]، سيما في الدال الأخير، "البكاء"، الذي يمثل لحظة الإثارة للمتلقي، من حيث إنه يجمل أسباب البكاء، وماهيته، ودوافع الرغبة فيه، ولا يفصل فيها، ولا يحيل على مرجعيته بسهولة، وإنما يترك تلك المهمة للمتلقي الذي يستجليها من مضامين المتن، ومن ثم فإنه يعمد إلى استبدال الحوافز/ الأسباب(*) الباعثة

(1) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث..: 117.

(*) واستبدال الحوافز هو أحد الآليات التي يتم بها التعالق النصي، وأحد الإجراءات المهمة في التحويل الدلالي، التي يقوم بها النص اللاحق بإعادة إنتاج النص السابق، بالإضافة إلى طرق أخرى كالاختصار والتمطيط، والتحويل الصيغي، والتحويل القيمي. ويعني استبدال الحوافز: التحويل في الحوافز/ "الأسباب"، التي يقوم عليها النص، «ويحوي بدوره [ثلاثة] مظاهر أولها:

- التحفيز البسيط MOTIVATON SIMPLE: وهو إجراء إيجابي، يقضي بإدخال موتيف لم يكن موجودا في النص السابق، أو [في] الأقل لم يشر إليه النص السابق.
- اللاتحفيز DEMOTIVATON: وهو إجراء سلبي أساسا، يمحو به النص اللاحق ما وجد كموتيف أصلي في النص السابق.
- التحويل التحفيزي TRNSMOTIVATION: وتجمع الإجراءين معا، بحيث يقوم النص اللاحق بحذف الموتيف الذي يقترحه النص السابق وإضافة موتيف آخر جديد»: سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 59.



للبكاء، المتمفصلة في "قفا نبك"، بعد أن عمد إلى عدم إظهارها في العنوان، فحينما يجد القارئ أن هذا العنوان يُظهر علة الرغبة؛ يجده يخفي علة البكاء، فثمة حذف صياغي، دلالي، يتمركز في نهايته، تنفسح دلالته كلما تعدد تأويله، وهو حذف علة البكاء.

فالحافز في "قفا نبك" حافز نفسي، جسدي، مكاني، يتمثل في القمع الجنسي، والانهيار الحضاري، وقحل الطبيعة[1]، والموت، إذْ إن الشاعر يوحد في المقدمة الطللية «بين القمع الذي تتعرض له الطبيعة، وتقوم به في الوقت نفسه بفعل القحل، وانحباس المطر، وهو ما ينعكس بدوره على الفرد والجماعة، وبين الهدم الذي يصيب الحضارة من جراء ذلك القحل، وكذلك بين القهر الذي يتعرض له الليبدو، بفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة، أو بفعل ما تمارسه التقاليد من حضر وكظم عليه. فالرسم الدارس لحظة ممتازة ينكشف فيها الجدب والتدمير معا، غير أنه فوق ذلك، وفي الوقت عينه أيضا، ظاهرة نفسانية-اجتماعية تبين ما يلحق بالفرد، مأخوذا على أنه كلية مجردة من احتجاز جنسي يحول دون التلبية المباشرة وتفريغ المشحون الجنسي.»[2]، ومن ثم فـ«إن عقدة العقم (في الطبيعة والحضارة والإنسان، ككائن متوالد) هي أس الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها»[3].

(1) ينظر: يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1975م: 140-147.

(2) المرجع نفسه: 140، 141.

(3) المرجع نفسه: 141.

أما في "إن بي رغبة للبكاء" فالحافز -كما يشير الشاعر في إحدى حواراته الصحفية[1]- هو الخرافات، والزامل، والعقير، والجاهلية، والزمن المتصحر الذي ليس به «غير شيء من الأثل والخمط»[2]، إن الحافز المركزي للشاعر هو تلك «القبائل التي لا تحركها غير بوصلة الثار والغزوات البليدة»[3]، في الوطن الذي «لا يعرف الآن كم أخرتنا "قفا نبك" معلنة لا سفر»[4]، إن استبدال الحوافز -هنا- لم يأت من فراغ، إنه دعوة للخروج من رحم المجتمع/ القبيلة، بوصفه جمودا ورجعية، واستبداله بمجتمع أكثر حضارة ووعيا، وبوصفها انشدادا لزمن غير زماننا، كما تمثل دعوة للخروج على التراث الأدبي الذي يمثل -من وجهة نظر الشاعر- حجرا ضخما جدا في طريق الإبداع، فإما أن يبقى جامدا يتعثر به المبدع ويسقط حينئذ في هوته، وإما أن ينزاح هذا الحجر؛ ليصبح جزءا من بناء في صرح كبير نبني عليه.... لكن لابد أن يكون ولادة داخل الرحم، وامتدادا طبيعيا له، كي لا نقع في حبائل الغربة[5]، لذا فالنص اللاحق، يعمل في اتكائه على هذا التراث المتمفصل في "قفا نبك" مبدأ التحريك، الدال سيميائيا على

---

(1) ينظر: حوار مع الشاعر أحمد العواضي، أجرته ريا أحمد، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 2997، 12 يونيو، 2000م: 11.

(2) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

(3) المصدر نفسه: 11.

(4) المصدر نفسه: 11.

(5) ينظر: حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه مصطفى عباده، مجلة الأهرام العربي، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ع: 477، 13/ 5/ 2006م: 56.



الفعل الذي «يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى»[1]، فيستثمر في بكائه مواضيع قيمة متهافتة، -من زاوية نظره- لم يزل يحياها المجتمع، ويعمل ضمنيا على تحريضه وإثارته، واستفزازه، بغية دفعه إلى التخلي عن مشروعه... بوصفه عامل فشل وجود، إنه يقوم بدور ذات الفعل، التي تعمل على إحداث فُصْلَة(*) بين ذات الحالة/ المجتمع، ومواضيع القيمة(**)/ الثأر، الغزوات البليدة، البكاء... إلخ، ويلح على السخرية من "قفا نبك" وبها.

---

(1) رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، سلسلة أهل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001م:27.

(*) تعتبر الفصلة إحدى عناصر الامتلاك، والفقدان، وتستعمل في السيميائية:

«1- للدلالة على عنصر من عنصري مقولة الصلة (التي تحدد على المستوى النظمي عبر العلاقات بين الفاعل والموضوع، يعني الوظيفة المشكلة للملفوظات الحالة.).

2- إذا كانت الفصلة والوصلة متناقضتين من الناحية الاستبدالية، فإن الأمر يختلف على المستوى النظمي...

ينبغي أن نميز بين الفصلة (لا يملك شيئا)، و اللاوصلة (لن يملك شيئا).»، [رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، فيفري، 2000م: 61].

(**) موضوع القيمة هو الشيء الذي يتم البحث عنه، أو الصراع حوله من قبل الذات/ أو مجموعة من الذوات، بغية الاتصال به، أو الانفصال عنه، قد يكون شيئا ماديا أو معنويا، "قد يكون -مثلا- فكرة، أو رؤية ما، أو مبلغا ماليا أو ما شابه..، وللمزيد من التفصيل ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية: 17- 20، ورشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 247، 248.

ولأن هذا العنوان يتناص بشكل أو بآخر مع الجملة الاستفتاحية "قفا نبك"؛ فإنه يدعو إلى التساؤل عن الذوات التي تنهض بفعل البكاء، هل تتكرر نفسها في الملفوظين على تباعدهما زمنيا وتقاربها مكانيا؟؟، أو أن ثمة تحويلا يشتغل عليه الملفوظ اللاحق؟!، سيما إذا سلمنا أن تمفصل نصوص ما في نص آخر «ينتج عنه بالضرورة تحويل عن دوالها ومدلولاتها»[1].

يتضح أن الشاعر يعمل على تحويل الذوات وتشظيتها في النص اللاحق؛ لتتسع دلاليا، وتشمل ذوات أخرى، فبينما كانت الذات في النص السابق/ "قفا نبك" واحدة محورية في ذاتها، تستدعي معها ذاتين مجردتين، لا واقعيتين، فإنها في النص اللاحق/ "إن بي رغبة للبكاء" ذوات محورية شتى، ففي المقطع الخامس من النص الأول يقول:

«كيف أفتش عنها وفي وطني لا أرى غير شيء من الأثل والخمط لست ضعيفا لأبكي ولست قويا لكي أتحدى القدر»[2].

تبدو أنها الذات المتحدثة في النص، وهي التي تقف وراء كل حركاته، وحركات النص أيضا، وحركات الذوات الأخرى، وهي -في هذا الملفوظ- ذات تعيش في معترك الصراع الحاد، الناجم عن ازدحام المفارقات الصادمة في الوطن المفرغ، إلا من الأثل والخمط...

وتبرز في المقطع السادس ذات أخرى غير تلك كما نرى:

(1) حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج: 10، ج: 40، 2001م: 69.

(2) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.



«.... فيا وطني أي شيء سنفعله الآن؟ مال على كتفي وبكى ثم حدثني صوته الشاحب التاعب المتصحر كيف أغني......»[1].

فالذات هنا ذات متفردة، إنها الوطن، الذي يبدو غير فاعل، ويمثل دور متلقٍّ يستمع بإنصات للملفوظات الصادرة من الذات المتلفظة في النص، التي تبحث عن إجابة/ حل ما، فلا يجيب بشيء سوى البكاء، فالوطن هنا باكٍ بينما كان في النص السابق مبكيًا عليه.

وفي المقطع الأخير يقول:

«لحظة ويضيق الفضاءُ؛ فقل ما تشاءُ؛ هم العسس القادمون إليك أصابعهم من نحاس ستألفهم كحروف الهجاء وإن يسألوك عن الشمس؟ في وطن العنكبوت فقل إن بي رغبة للبكاء ولو أنها صفة للنساء.....»[2].

إن الذات تبدو مبهمة غير هذه وتلك، فلاهي بالذات الشاعرة، ولا هي بالذات الوطن، إنها ذات قابلة للتأويل والتعدد.

إن تعدد هذه الذوات وتغايرها يدعم الرؤيا التي يحملها النص، وتعمل على شحنه دلاليا بدلالات جديدة تنضاف إلى دلالات النص السابق، مما يجعل العنوان ينفتح على احتمالات شتى.

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

(2) المصدر نفسه: 13.

ينفتح هذا العنوان في بنيته على ذاكرة عرفانية، تتأتى من اللغة الصوفية، الداعية إلى التجليات الروحية، ورفض المادي، بوصفه قيمة ذات منزع علمي عقلي صرف، يؤدي إلى الضياع الروحي، والعيش خارج المجتمع، فقد أصبح الإنسان «يشكو غربة تمثلت في انفصال داخله عن خارجه؛ لأنه أصبح يعيش إلى جانب محيطه وليس فيه»[1]، وهذا ما جعل الشاعر يبحث عمّا يعيده إلى داخله؛ إلى الصفاء، والطمأنينة، بعيدا عن تعقيدات الحياة وصخبها، فكانت اللغة الصوفية إحدى وسائل العودة تلك، بما هي لغة كشف، ورؤيا، «تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشفافية، توحي تلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب الإنساني عن ذاته، وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق»[2]، وتعمل على إعادة تأثيث العالم، وخلق التوازن بين عالمي الخيال والواقع، وبين عالمي المادة والروح.

ينبني هذا العنوان من دالين اثنين هما "مقامات+الدهشة"، فالمقامات جمع مقام، والمقام في أبسط معانيه المعجمية هو المكان، وفي معناه الصوفي "الأولي" هو مكان يقطن فيه شيخ الطريقة الصوفية، فالمعنى المعجمي لجذر المقام يؤكد «اشتماله على اشتقاقات تفيد الدوام والثبات، والاستقرار، كالإقامة والاعتدال والاستواء»[3]، إلا أنه عند

(1) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي: 53.

(2) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م: 155.

(3) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2001م: 23.

الصوفية يحتوي على المعاني في درجتها الصفر، ويضيف إليها «فيما يتعلق بالمكان خاصة؛ [لأن...] المفهوم الصوفي للمكان مفهوم مجازي، بمعنى الإقامة في حالة من حالات السلوك، وترويض النفس»[1] على العبادة، والتدرج في سلسلة من الحلقات "الروحية" المتشابكة، يفضي كل منها إلى ما يليه، يحاول الصوفي من خلالها أن «يرتقي من مقام إلى مقام آخر، إلى أن يبلغ مقام الفناء، والبقاء، الفناء عن نفسه، والبقاء بالله»[2].

إن علاقة التضايف بين هذين الدالين تبعد الاحتمالات الدلالية في درجتها الصفر، وتجعل المقامات في هذا العنوان غير المقامات تلك، وتنأى بها إلى مقامات شعرية بدرجة أولى، ومن ثم تنضاف إليها المعاني الروحية هاته، أي أن الألفاظ الصوفية في سياقها الجديد قد تغيرت وظائفها القبْلية، وأصبحت في خدمة توليد وظائف جديدة[3]، يؤديها السياق الجديد، فالمقامات -هنا- مقامات الدهشة، وإن شئنا فهي مقامات للدهشة، إن هذا التضايف يعمل على تحويل في التركيب، والدلالة، التي ينبني عليها المقام صوفيا، فهو مثلا "مقام البوح، مقام التوبة،.... إلخ" أما هنا فهو "مقامات الدهشة"، والدهشة في ماهيتها المعجمية: استجابة لمثير ما، أي هي المفاجأة والانبهار، اللذان ينتجان عن مثير يكتنز قيما جمالية، تلفت المتلقي، وتثير فيه رغبة الاكتشاف.

(1) المرجع نفسه: 23.

(2) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي..:127.

(3) ينظر: حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني..: 70.



إن إضافة دال "مقامات" إلى دال "الدهشة" يجعل المقامات أكثر تخصيصا، والتصاقا بالدهشة دون غيرها، وهذا التخصيص يتأتى من العنوان في هيأته الخارجية، منعزلا عن المتن، والعناوين الداخلية، التي تفك بتناصها معه هذا التخصيص، وتجعله أكثر اتساعا، وشمولية، فـ«العنوان بوصفه تعيينا للنص، يوجه القراءة ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات، التي يتعالق معها النص»[1]، وهو ما يعطي المتلقي رؤية استباقية، يسلم بموجبها أنه سيقرأ نصوصا وعناوين تنفتح على خطابات صوفية بشكل أو بآخر.

يتناص هذا العنوان مع المتن اللاحق من جهة، ومع العناوين المجاورة من جهة ثانية، فهو نواة تتشظى منها التراكيب والدلالات وتؤول إليها أيضا، إذْ يتلاقح مع عناوين داخلية أخرى، تحمل بعضا من سماته التركيبية، أو الدلالية، أو كليهما معا، مثل العنوان الداخلي للقصيدة الثانية "صنعاء... مقامات الدهشة"[2]، فهو عنوان داخلي، خارجي، وإن عمد إلى الحذف المركب[*]، من حيث إنه يعمل على إزاحة الدال ذي المنزع المكاني/ "صنعاء"/ ، ونقاط الفصل التي تليه، ليربك الدلالة، ويقيدها بعد أن كانت مطلقة، ويطلقها من جهة أخرى على آفاق تختلف عن تلك، حين يجعلها متعلقة بصنعاء/ "المكان التاريخي"/ ، بعد أن كانت متعلقة بالدهشة، أو بشيء مبهم، وهو ما يجعل اعتماده الحذف لهذا الدال "المكاني"/ مقامات الدهشة أكثر انفتاحا على احتمالات

(1) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي...: 128.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 23.

(*) حذف مركب لأنه يقوم بحذف الدال الأول من العنوان الداخلي، ومن ثم يقوم بحذف المبتدأ والخبر، أو الخبر؛ من العنوان.



دلالية شتى، تجعل المتلقي يظن أن المقامات مقامات مكانية، نصية، عرفانية،.... إلخ، لذا فإنه في صفحة الغلاف يجمل، ولا يفصل، ولا يخبر عن ماهية المقامات، وعن أي مقامات هي، ويترك المجال للعنوان الداخلي، الذي يلغي سطوة العنوان الخارجي، ويعلن للمتلقي بأن صنعاء هي "مقامات للدهشة".

ولئن كان هذا العنوان الخارجي يتناص مع العنوان الداخلي "صنعاء... مقامات الدهشة"، دلاليا وتركيبيا، فإنه يدخل في تناص دلالي غير معلن مع العنوان: "يا أهل يفرس"[1]،فيفرس مكان صوفي، مرتبط بأحد أقطاب المتصوفة اليمنيين، وهو "أحمد بن علوان"، ومن ثم فإن نصوص هذه المجموعة تزدحم بالدوال والرؤى الصوفية، كـ"التجاوز، والمفاجأة، التسبيحة الأولى"[2] و"الخيال، الإسراء، المعراج، الفتح، مدى، أفق"[3]. إن هذه الدوال وغيرها تحيل المتلقي إلى أن تيمة التصوف ظلت تلح على الذات الشاعرة وهي تنتج نصوصها، ومن ثم فإنها تهيمن على المتن، مما يعطي تفسيرا لتصدر الملفوظ العنواني المشحون بالرؤى الصوفية، مما يجعله أكثر إحالة إلى النص، في ذاته، وإلى موضوعه في آن معا، وهذا النوع من العناوين يسمى بالعناوين الخطابية[4].

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 65.

(2) المصدر نفسه: 25، 26.

(3) المصدر نفسه: 35.

(4) ينظر: بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي...: 126.



ج- العناوين الداخلية وتناصها مع التراث

تأتي العناوين الداخلية أكثر التصاقا بالنصوص، وأقرب إليها مكانيا من العناوين الخارجية، فإذا كانت العناوين الخارجية تحدد وتؤطر العمل ككل؛ فإن العناوين الداخلية تلغي سطوة العناوين الخارجية، وتقوم بمحاولة استبعادها جزئيا ليتم الانفتاح على عوالم أكثر خصوصية[1]، وتعمل بخصوصية تتشابك مع العناوين الخارجية، وتعمل بمفردها أيضا، في الإحالة الأكثر خصوصية إلى النص اللصيق بالعنوان الداخلي".

وتعتبر العناوين الداخلية أقل مقروئية من العناوين الخارجية، «وتتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النص/ الكتاب، أو تصفح وقراءة فهرس موضوعاته، باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النص، والمنخرطون فعلا في قراءته»[2]، وهي أقل هيمنة من العناوين الخارجية، في سلطتها على المتن الكلي، إلا أنها تعمل إلى جوارها ولا تنفصل عنها، أي أنها تعضدها فكريا، وتركيبيا، وربما تتناسل منها، أو تنزاح عنها بحذف إحدى دوالها كما رأينا في عنوان: (إن بي رغبة للبكاء)، وتحولها إلى عناوين خارجية، ومن ثم فإنها لا تقل عنها دلاليا. إلا أن جينيت لم يتحدث عن وظائفها، واكتفى بالحديث عن وظائف العنوان الخارجي، «وهذا الصمت يدل على أنها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي، مع مراعاة خصوصيات كل منها، غير أن.... الوظيفة

(1) ينظر: سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 80.

(2) عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط 1، 2008: 125.



الرئيسة التي تتخذها العناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية عند "جينيت".... لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية من جهة، وفصولها من جهة، والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى»[1].

1- مواقيت لأحزان سبأ،

إذا كانت العناوين/ داخلية أو خارجية، تقوم بوظيفة تناصية، بتعالقها «مع منظومة غير منتهية من المرجعيات الغائبة عن الحاضر، والموغلة في الماضي البعيد»[2]، أو الحاضر الماثل أمامنا، فإن الوظيفة التناصية تبدو أكثر وضوحا في هذا العنوان ذي المنزع الرمزي، الذي يحيل بشيء من الاقتصاد، إلى حادثة سبأ التاريخية، بكل أبعادها الدراماتيكية، التي وقعت في الزمن البعيد، بل الأبعد.

إن العنوان يقوم بوظيفة تناصية مركزة، وهي الإشارة إلى الحادثة التاريخية الأكثر مأساوية أولا، وإلى مكان تاريخي مرتبط بهذه الحادثة ثانيا، وإلى حضارة عظيمة انهارت وأصبحت أثرا بعد عين ثالثا، وهو إذْ يستلهم التاريخي -هنا- يستلهمه «لا ليعيد إنتاجه، إنما لكي ينفذ من خلاله إلى رؤاه، محاولا تفجير الطاقة الدلالية المكتنزة للرمز سبأ، بوصفه حضارة عريقة، ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ»[3]، ويبكي عليها، و بها، زمنا متهافتا، يكرر المأساة نفسها، بصور مختلفة تماما، بافتقاده لقيم العظمة والقوة، والحضارة، التي كان يكتنزها الزمن السبئي الخصيب، ويدخل في علاقة فُضْلَةٍ بها، بعد

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص): 126.

(2) عثمان بدري، وظيفة العنوان..: 29.

(3) د. عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني..: 216.



أن كانت «سبأ من أخصب أرض اليمن وأثراها، وأغدقها، وأكثرها جنانا وغيطانا، وأفسحها مروجا مع بنيان حسن، وشجر مصفوف،... وإن الراكب أو المار كان يسير في تلك الجنان من أولها إلى آخرها لا تواجهه شمس ولا تعارضه»[1]، ومن ثم فإنها كانت أكثر قوة، وحضارة، وفكرا، وطيبا، في الجزيرة العربية، كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة:

﴿ لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ ﴿١٥﴾ ﴾[2].

إلا أن العنوان لا يحمل سوى تيمة الحزن، المحيلة على حجم المأساة التي حلت، وعمقها، بعد أن دخل القوم في تحويل فُصْلِي(*) بمواضيع القيمة هاته، وأرسل الله عليهم

(1) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، ص180،181، نقلا عن: خديجة حسين أحمد المفنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004: 60.

(2) سبأ، آية: 15.

(*) يعتبر التحويل بشكل عام انتقالا من حالة إلى أخرى، ولهذا فإنه يا خذ شكلين متمايزين: «- التحويل الوصلي: يحقق الانتقال من حالة فصلة بموضوع القيمة إلى حالة وصلة به...

- التحويل الفصلي: يحقق الانتقال من حالة وصلة بموضوع القيمة إلى حالة فصلة به...

بناء على هذه المعطيات، يمكن أن نسلم مبدئيا بأن الحالة الأولى عندما تكون متبوعة بتحويل، فإن ذلك يستلزم حالة ثانية محولة: حالة أولى ← تحويل ← حالة ثانية.

[....و] يستلزم التحويل في جميع الحالات فاعلا منفذا، هو في الواقع ليس شيئا محددا، بل أدوارا، مفاهيم، وضعيات تركيبية posi- tions syntaxques تحكمها علاقة تضايف، وتقاس درجة الصراع بين العوامل actants في النص بالقيم التي يسعى كل طرف إلى الدخول في وصلة بها».

سيل العرم، فشتتهم، وجعل أرضهم الخصبة يبابا، خرابا، بما كسبت أيديهم، كما تشير إلى ذلك الآية الكريمة:

﴿ فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ ﴿١٦﴾ ﴾[1].

فنرى ذلك يتشكل ضمن بنية عاملية تبينها الترسيمة الآتية:

المرسَل = العرم
المرسَل إليه= قوم سبأ ← النهاية= استبدال الجنة+التشرد+الموت
المساعد= إعراضهم

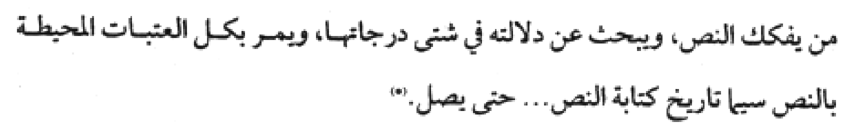
ومن هنا أتى حنين الشاعر إلى زمن كان يمثل أنموذج القوة والخصب والعظمة من جهة، ثم أصبح يمثل الحزن والدمار والاغتراب، من جهة ثانية.

إن هذا العنوان ينزع منزعا معاصرا، ويتخذ من الحدث التاريخي رمزا، يعبر به عن تشظي سدّ معاصر، وانهيار معاصر، وسيل عرم معاصر أيضا. غير أن النص لا يحيل على ذلك مباشرة، بل يستبطنه، ويجعله في درجة دلالية عميقة، لا يلتفت إليها إلا

رشيد بن مالك البنية السردية في النظرية السيميائية...: 12-15، وينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...: 242، 243.

(1) سبأ، آية: 16.





من يفكك النص، ويبحث عن دلالته في شتى درجاتها، ويمر بكل العتبات المحيطة بالنص سيما تاريخ كتابة النص... حتى يصل.(*)

لذا فإن الرمز التراثي في هذا العنوان كغيره «من عناوين الشعراء "الجماهيريين" الأكثر امتصاصا "لواقع" الهزائم المتوالية.... مؤسس على رؤية المعاناة في الإطار الإنساني التجريبي، الذي يكشف عن تهافت الحاضر وسقوطه، بالاستغراق في الماضي الذي مهما كانت حدة معاناة رموزه التاريخية والأسطورية، فإنه يظل حجة على الحاضر، ومبعثا لتغييره الجذري... لا من موقع التعبير عنها، وإنما من موقع التعبير بها عن الحاضر المتهافت»[1].

فتيمة الحزن هنا لصيقة بسبأ، وسبأ لصيق بالمجتمع المحيط بالشاعر، أي إنه يختزل هما إنسانيا محليا، يتجسد في المجتمع اليمني الذي يعيش فيه الشاعر، والذي وقعت الحادثة في ماضيه البعيد، وتكرر نفسها بشكل أو بآخر -كما أشرنا- فيصبح هذا الزمن عند الشاعر هو مبعث احتجاجه على الحاضر وأداة محاكمته له. من هنا يقدم للقارئ صورة أولية عن المتن/ النص، ويشحذ ذهنه ويهيئه لاستقبال تفاصيل الحادثة/ شعريا، وأبعادها المأساوية، والأيديولوجية.

(*) كُتب النص في: 1996م، أي بعد عامين من حرب صيف 1994م، أو كما تسميها السلطة بحرب الانفصال، وقد قامت الحرب بعد أربعة أعوام تقريبا من قيام الوحدة... فكانت هذه الوحدة بمثابة سد مأرب التاريخي، وكانت الحرب بمثابة سيل العرم الذي هدم هذا السد، ليشرد من حوله في المنافي، ويقسم الصف إلى صفوف شتى.

(1) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 32.



ولأن العنوان يركز على تيمة الحزن، بوصفها القيمة الوحيدة المتبقية من حضارة سبأ؛ فالنص يكثف الإشارات الدالة عليها والمحيلة إليها، وإلى سيل العرم الذي فكك هذه الحضارة، وجعل أهلها يبحثون عن مقام آخر، فنرى تيمة التحطم، ودلالات الماء، والمأساة، والمواجع، تتشظى في ملفوظات النص كما في:

"ترى امتداد الأرض مرآة محطمة"[1]

"كيف بكت بلاد باعدت أسفارها"[2]

"يا أنت خلفك وهم عرش الماء أسفار مباعدة وحلم غامض"[3]

"ربما تتساقط الأسفار منهكة"[4]

"ربما تتبدل الآيات أو نبكي ونجمع ما تبقى من حطام الشمس والأحجار والسدر القليل لكي نسميها بلادا"[5]

"مسند الأحلام والعرم العجوز"[6]

"وتخوض خوفا في قديم الماء أوله أجاج مالح"[7]

(1) ديوان "مقامات الدهشة": 57.

(2) المصدر نفسه: 57ز

(3) المصدر نفسه: 59.

(4) نفسه: 59.

(5) نفسه: 59.

(6) نفسه: 59.

(7) نفسه: 60.



"يا أنت يا هذا المدثر نفسه بتراب ذاكرة لجنات من الأعناب"[1]

"بظل سيل اسمه العرم العجوز"[2]

"وأنا الوحيد تكاثرت ضدي السيول"[3]

يهيمن على هذه الملفوظات وملفوظات أخرى في النص؛ تيمة الحزن، الذي يهيج ذاكرتها تكرار لفظة "العرم"، الذي سبب هذا الحزن، والذي أفضى إلى الاغتراب النفسي/ المكاني، بعد تحطيم الأرض، وإحالتها إلى مرآة محطمة.

ولا تكتفي هذه الملفوظات بالإحالة الجامدة فقط إلى هذه الحادثة/ المأساة، لتحل في النص محل الشاهد، بل تعمل على حرف دلالتها، وقلب مضامينها، والدعوة إلى إعادة المجتمع، وإلى وصله بالقيم التي هدمها العرم/ الحرب، أو ربما قيم شبيهة بتلك:

"يا أنت خلفك وهم عرش الماء أسفار مباعدة وحلم غامض"، و... "ربما تتبدل الآيات أو نبكي ونجمع ما تبقى من حطام الشمس والأحجار والسدر القليل لكي نسميها بلادا"

إن هذين الملفوظين سيما الأخير منهما يستبطن دعوة إلى محاولة تجاوز تلك المأساة/ الأشلاء المتجمعة في "الذاكرة/ الوهم"، وبناء وطن فيه قيم أرقى من تلك، أو البقاء في الذاكرة/ الوهم، وبناء وطن من حطام، فالرمز سبأ يستبطن دلالتين مزدوجتين، أولاهما العظمة والقوة، التي كانت تتمتع بها مملكة سبأ قبل العرم،

(1) نفسه: 61.

(2) نفسه: 61.

(3) نفسه: 61.

والأخرى تيمة الاغتراب والموت، وهي التي حدثت بعد العرم، والنص يعضد رؤية العنوان، في تبئيره على تيمة الحزن، وعلى الماضي الحزين، وعلى ذات الفعل التي أتت على الحضارة تلك، رغبة في الخروج بالذاكرة من بوتقة التذكر، والوهم، ومحاولة تأسيس ذاكرة جديدة معاصرة، ولذا يلح على ترديد ملفوظ السيل، غير مكتف بترديده مجردا من النعوت، بل ينعته بالعرم العجوز، رغبة منه في التأكيد بأن الحدث قد شاخ، ومضى عليه زمن طويل، وينبغي نسيانه، وبناء وطن آخر، غير ذلك المهدم، ورغبة في تجاوز المأساة، والخروج منها إلى ما هو أفضل...

2- قبر مالك بن الريب:

ومن العناوين الداخلية التي تنفتح على التراث، بتوظيفها لإحدى الشخصيات الفاعلة في الفضاء التاريخي الأدبي، عنوان نص "قبر مالك بن الريب"[1]، الذي يختزل أحداث هذه الشخصية، وأبعادها الرمزية، فمالك بن الريب شاعر من العصر الإسلامي، كان فتاكا، وقاطع طريق، طلب منه أمير خراسان -حفيد الصحابي عثمان بن عفان- أن يتوب ويستصحبه فأطاعه وحسنت سيرته، كان في صحبة سعيد بن عثمان بن عفان أثناء حملته في فارس، فمرض، وحينما أحس بدنو أجله قال قصيدة يرثي بها نفسه[2]، وقيل لسعته أفعى، وهو في القيلولة، فسرى السم في جسده، فمات. إن قصة

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.

(2) ينظر: أبو فرج الأصبهاني، الأغاني، مج: 22، دار الثقافة، بيروت، ط: 6، 1983م: 304-325. وقد اختلف المؤرخون في سبب موته، وكيفيته: ينظر في ذلك: د عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط: 1، د.ت: 414.



مالك هذه تتضمن أنساقا محورية، لا يتم فهم محمولاتها إلا بعد معرفتها، وتأملها، ومن أهم تلك الأنساق: أن مالكا كان:

1- شاعرا.

2- فتّاكا/ قاطع طريق، (= مجرما).

3- ومن ثم تاب، وانفصل عن ممارسة فعل قطع الطرق.

4- وقاتل في سبيل الله.

5- ومات موتا فجائعيا، (= بلسعة حية)، وهو بعيد عن الأهل، والوطن/ (=غريبا).

وبالتأمل في الأنساق النواتية للقصة هذه، يجد المتلقي أن العنوان يتكئ على هذا الكل المتواشج الذي يعلن عن سمات وخصائص شخصية عانت تحولات متدرجة، متصاعدة، حتى نهايتها الدرامية؛ المعلنة عن فاجعة الموت، وتستدعي حياتها «التي تنطوي على المفارقة بين صعلكته، وفروسيته، وموته»[1]، وتحيل إلى مرثيتها التي واجهت «فيها الفناء بالكلمة»[2]، لذا فهي شخصية مركبة، تأتي متسربلة بدرامية الحدث، إذْ إنها تعاني، وتصارع، حتى آخر رمق، «فنعيش تبعا لذلك عنف الصراع، وندخل في حالة شعرية مكثفة»[3]، ممتلئة بتاريخها الحاد، وبذلك فإن العنوان يشتغل

(1) د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م: 129.

(2) المرجع نفسه: 129.

(3) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر: 157.



اشتغالا مزدوجا؛ من حيث إنه يستدعي الشخصية بكل أحداثها المأساوية، وتاريخها، أولا، وتراثها الأدبي وخصوصا مرثيتها لنفسها ثانيا، ومن ثم تحولات الشخصية، الاجتماعية، والروحية ثالثا، فهو -بذلك- عنوان ذو منزع درامي، تراجيدي، ينفتح على فضاء تاريخي/ أدبي، ويتكون تركيبيا من أربع دوال تتشابك فيما بينها، إذْ يؤدي أولها إلى ما يليه؛ لتكتمل الرؤية:



إن أول دال منها يعلن عن المأساة، وعن الغربة الروحية المتأصلة في وجع الذاكرة الأدبية، والإنسانية، بما أن القبر غياب وانقطاع؛ انقطاع عن الفوق/ سطح الأرض، وغياب في التحت/ باطنها، إنه انتقال من المعلوم، إلى المجهول، يحيل إلى فاجعة تحيل بدورها إلى موت متسربل بالغربة، والحنين -كما يحيل نص مالك- إلى الأهل، والوطن، والتذكر لما مضى من أيام، بكل أفراحها وأتراحها، ومن ثم فالعنوان مشحون بكل هذه الدرامية؛ التي تحيل إلى اغتراب مكاني، وروحي، وجسدي يقتضي لحظات التحول التراجيدية، والانتقال من الحضور إلى الغياب/ (الحياة/ الموت)؛ لتتمفصل الحادثة بحرارتها في ذهن المتلقي، وكأنها تتم الآن، وإذا كان العنوان يحيل إلى سياق الحادثة بتفاصيلها؛ فإن المتن يقدم حالة ذات في لحظة عرفانية، باحثة عن معرفة، متسائلة عن الغرباء الذين أتوا؛ لرؤية "قبر مالك"، ومن ثم إعلان بأن القبر قد أصبح طللا غير معروف، مقترنا بالروح:

«قف على طلل يشبه الروح»[1].

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.



وإذا كان الطلل شيئا ميتا لا حياة فيه؛ ولا ينبغي البكاء عليه -كما يصرح العواضي في متنه[1]-، فإنه يقرنه هنا بالروح، إذْ يشبِّه القبر بالطلل، ومن ثم يشبه الطلل بالروح، ليضفي عليه طابعا روحانيا، صوفيا، فالروح لدى المتصوفة محور اهتمامهم أدبا وسلوكا، إنها عكس الجسد بكل غلوائه الحياتي المادي/ المدنس/ الذي يوازي الطلل قبل اقترانه بالروح. ويعمد الشاعر إلى تعميق الهوة الفاصلة بين (الآن والقبل)/ لحظة الموت، ولحظة الإبداع الشعري؛ لأنه يدرك في أعماقه اللاواعيه بأن ثمة هوة زمنية كبيرة بين موت الشاعر ولحظة الإبداع هذه، لهذا يصف القبر بالطلل الذي يعيد ذاكرة المتلقي إلى زمن موغل في البعيد، بل الأبعد، فيغدو حينئذ رمزا حاملا لفصلة تعمل على إقامة مسافة كافية بين التحام الذاتين (العواضي، ومالك بن الريب/ الآن، والقبل)، ومن ثم تحد من تماهي الحدود الفاصلة بينهما زمانيا ومكانيا..

وإذا كان هذا النص يمثل إعلانا عن موت الشخصية التراثية؛ فإنه يحمل تساؤلا مليئا بالحسرة:

«قل لي من الغرباء الذين أتوا؟!

فتشوا في تجاعيد حزن الصحارى.

رأوا قبر مالك

قالوا هنا...!

(1) ينظر الفصل الثالث من هذا البحث.

ومضوا يرصفون الطريق (المزفلت)!»[1].

فالقبر قد خفي، وطمست آثاره، كما يدل على ذلك دال "فتشوا"، ومن ثم فإنه تفتيش في تجاعيد حزن الصحارى، ومن ثم فهو مكان غير معلوم ولا محدد.

إن موت الشخصية الأدبية التراثية تمثل -هنا- رمزا بل معادلا لموت الشخصية الأدبية المعاصرة، والمتمثل في اغترابها عن محيطها، والعالم، فكريا، وروحيا، وهو ما يفسر حالة القلق التي يكتنزها النص، ومن ثم حالة الوجع، والمأساة التي تمثلها الذات المتلفظة في النص، عند بحثها عن موضوع جهة/ معرفة، بغية امتلاكه، لاكتشاف الغرباء الذين مروا على القبر، ومن ثم إعلان موجع بأن القبر لم يمر عليه إلا الغرباء، وهو تعميق لحالة الاغتراب التي تعيشها الذات عن محيطها.

وخلاصة ما يمكن قوله إن العناوين مفاتيح إجرائية تعطي المتلقي صورة استباقية عن المتن، وتمنحه شحنة دلالية مكثفة تدفعه للبحث عن جمالياتها في المتن، ومع ذلك فإنها لا تعد نصوصا موازية للنصوص الأصلية وإنما هي أجزاء محورية من بنياتها التركيبية والدلالية، تتآزر فيما بينتها لتنتج دلالة النص الكلي، والفصل بينهما يعد فصلا إجرائيا فقط لتسهل مهمة الدارس، لذلك لا يمكن أن يتم تناولها معزولة عن نصوصها.

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 43.


الفصل الثاني
التناص مع القرآن الكريم

الفصل الثاني

التناص مع القرآن الكريم

في كتابه **PALIMPSESTES** يميز جيرار جينيت بين شكلين من أشكال الممارسات التناصية، المتمثلة في علاقات الحضور المتزامن المتعلقة بالتناص: (نص أ+ب موجود في ب)، وعلاقات الاشتقاق: (أمشتق من ب، و ب غير موجود بشكل فعلي في أ)، أو (أ معاد ومحول في ب)[1].

وبناء عليه فإن التناص يعني «في شكله الأكثر وضوحا والأكثر دقة [...] الممارسة التقليدية للاقتباس، (مع احتمال استعمال المزودجتين للإشارة إلى مرجع محدد، أو عدم الإشارة إليه)، وفي شكله الأقل وضوحا وانتظاما السرقة الأدبية... التي تعتبر استدانة غير معلنة، إنها تظل حرفية، إنها حالة من التلميح؛ أي حالة بلاغ يفترض فهمه الكامل إدراك رابط بين نص ونص آخر، يشير إليه بالضرورة أحد انعطافاته الذي بدونه لا يمكن تلقيه»[2].

وغالبا ما تكون علاقات الحضور المتزامن حينما تتفاعل مع النصوص المتناصة أفقية، على عكس علاقات الاشتقاق، وهو ما يظهر من خلال آليات الحضور المتزامن، كالاقتباس -مثلا- الذي يعد «بسيطا، وبديهيا، يفرض نفسه.. في النص، دون أن

---

(1) ينظر: تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب: 19، 30، 31، 32، 33، 33-44، وينظر: ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص: 33-55.

(2) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب: 19.



يتطلب من القارئ إعمال الذهن... غير أن الغاية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويته، وتأويله»[1]، وهذا ما جعل «أنطوان كمبانيون Antoine compagnon يقول عنه "درجة الصفر في التناص"»[2]، وبأكثر دقة هو: «تكرار وحدة خطابية في خطاب آخر»[3].

ويندرج التناص مع القرآن الكريم ضمن التناص مع النصوص التراثية(*) الغائبة؛ الذي يعني انفتاح النصوص على خارجها، وامتلائها بخطابات شتى سابقة عليها، ويسمى هذا النوع من التناص بالتناص الخارجي(**)، الذي يعني «تداخل النص مع

(1) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص...: 33.

(2) المرجع نفسه: 33.

(3) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب: 22.

(*) من المفيد الإشارة -هنا- إلى أنه لا ينبغي أن نعد القرآن الكريم إرثا/ موروثا كغيره من الموروثات التاريخية والأدبية وغيرها، وإنما يعده الباحث إرثا على اعتبار وجوده الزمني فقط، أي أنه وجد منذ القدم، ومازال حتى اللحظة حاضرا بفاعلية لافته.. «والذي سوغ إدراجه ضمن محور التراث... كونه مرجعية، وذلك لامتداد أثره وارتباطه بمرحلة زمنية تحددت ببعثة النبي ﷺ، وبقاء هذا الأثر ليشمل كل زمان ومكان، في هذه الحياة إلى ما شاء الله»، [المغنج، استلهام التراث...: 47].

(**) وثمة نوعان من التناص، هما: التناص الداخلي، والتناص الذاتي، فالتناص الداخلي هو «نوع من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية، ومحاولة الكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين، معاصرين له»، [ينظر: حسن محمد حماد تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1997م:45]، أما التناص الذاتي فهو الذي يفصح عن تداخل نصوص الكاتب مع بعضها تركيبيا أو دلاليا أو كليهما معا.. [ينظر: نفسه: 45].



الكم الهائل من النصوص الذي يمتلئ به العالم»[1]، فيشكل النص اللاحق النص السابق وفق رؤيته، وتجربته، حتى يغدو إحدى مكوناته، وجزءا لا يتجزأ منها، تركيبيا ودلاليا.

ويعنى بالتناص مع القرآن: التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعد هذا النوع جزءا مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة.

ولأن القرآن الكريم نص روحي مقدس، ورؤية وقراءة مغايرتان، للإنسان والعالم، وكتابة جديدة[2]، غيرت طريقتي الكتابة والتفكير لدى المتلقي؛ فقد لفت أنظار المتلقين من زمن بعيد، ولما يزل يمارس نفس الهيمنة الروحية، والجمالية، ليس كنص «مكتوب فحسب، وإنما كنص مطلق: مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن»[3]، على خلاف الكتب المقدسة الأخرى، مما جعله منبعا ينهل الشعراء منه بكيفيات شتى، ليضفوا على نصوصهم قدسية، وروحانية، وهم ينفتحون عليه، لذا «فلا عجب في أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرآن، ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية، لخصوصيته، وتميزه»[4]، وغناه الدلالي، والتاريخي، وامتلائه بالعديد من العبر، والأحداث، والقصص المليئة بالإيحاءات، التي تغري

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص...: 46.

(2) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م: 35.

(3) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع: 2، 1986م: 97.

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 285.

الشاعر على توظيفها في نصوصه، بعد إعادة تشكيلها وفقا لما يتلاءم مع تجربته، «والمعطيات التي يريد التعبير عنها»[1]، والحالة الشعورية التي هو واقع تحت ضغطها، ومع ذلك «يظل دائما نصا مقدسا عند الشاعر المعاصر ...، يتعلم منه ويحلم به، فهو منتهى البلاغة، ومستقبل الكتابة، مهما كان نوعها وتاريخها»[2]، حتى عد «في جميع الحالات أساس الحركية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، وينبوعها، ومدارها»[3]، والمتأمل في شعر العواضي يجده ينفتح على النص القرآني وفق ثلاث آليات من آليات التناص، وهي:

أ- الاستشهاد/ الاقتباس.

ب- التلميح/ الإحالة.

ج- / الإلماع/ الإيحاء.

أ. التناص الاستشهادي/الاقتباسي:

إذا كان التناص يمثل الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر؛ بشكل معلن أو خفي؛ فإن الاستشهاد Citation يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر و«يقابل الدرجة العليا لحضور نص في نص آخر، حضورا واضحا وحرفيا، سواء استخدم في ذلك علامات التنصيص (المزدوجان)

(1) د. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، د.ط، د.ت: 77.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر: 267.

(3) أدونيس، الشعرية العربية: 42.



أم لا.»[1]، فيصبح هذا الحضور بين النصين مندمجا، حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية «وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد بِهِ يبقي على حاله بالنظر إلى دوالّه، فإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالته وينتج قيمة جديدة، ويتسبب في تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به، والنص المستقبل له معا، عند نقطة الاندماج بينهما»[2]، وإلا فإن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تجميع، لا مسوغ له، ولا رابط يربط بين أجزائه؛ ليؤدي دلالة مكثفة لعمل واحد، مكون من نصوص شتى، سابقة عليه أو معاصرة له، «لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر، في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب»[3]، إنها تشتغل على محورين اثنين؛ الأول محورها التاريخي/ النص السابق، والثاني المعاصر / المكتسب الذي امتلكته من النص الجديد، فيعضد كل منهما الآخر، لتنفتح الدلالة حينئذ، وتتسع على آفاق شتى..

(1) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 49، وقد اعتمد البحث في تطبيقه مصطلح "الاقتباس"؛ لأن له جذورا في التراث البلاغي العربي أولا، ولأنه في دلالته يدل على التحام النصين ثانيا، خلافا لمصطلح الاستشهاد الذي يوحي بانفصال النص المتناص عن النص المتضمن له، حتى أن القارئ لمصطلح الاستشهاد يظن أن النص المُسْتَشْهِد والمستشهَد به على انفصال، وأن النص المستشهَد به مقحم على بنية النص المستشهِد.

(2) المختار حسني، نظرية التناص...: 215.

(3) عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م: 52، 53.



ومن الملفوظات التي تعلن عن تناص اقتباسي(*) من القرآن الكريم، قول الشاعر:

«من رأى هذا المخبأ من حنان الأرض في حجر على مبنى؟ لمجد الله يا بنيانها المرصوص، يا هذا الفضاء من التألق. من سوى "الياجور" يختصر الطفولة "كعكة" الأحلام فاتحة الطلاسم والذهول، نقاوة المعنى ظلال الوقت فوق عقارب الرؤيا. جنود لا ترى مدد المشيئة...»[1]

فهو ينفتح على قوله تعالى:

﴿ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَ فِي سَبِيلِهِۦ صَفًّا كَأَنَّهُم بُنْيَٰنٌ مَّرْصُوصٌ ﴾[2]

فالملفوظ الشعري يقدم في مضمونه حالة مدينة، تختزل في مبانيها شيئا من حنان الأرض، وتخبئه في حجارتها التي على مبانيها، من ثم فإنه يضفي على المدينة صورة حربية/ قرآنية، في سياق تعجب واندهاش من جماليات أثاثها الجغرافي، والمعماري المتراص كالجند، المتراصون للدفاع في سبيل الله:

"لمجد الله يا بنيانها المرصوص".

إنه يعيد تشكيل الملفوظ القرآني السالف، ويبقي على معناه ومحموله الدلالي القار فيه، ويزيد عليه دلالة حديثة، ناتجة عن دخوله في بنية النص الشعري، فإذا كانت

(*) من المفيد الإشارة هنا إلى أن اقتباسات العواضي ليست كلها حرفية، ولكن البحث يدرجها ضمن التناص الاقتباسي لأنها تعمل على توظيف معظم دوال المتناص ودلالاته، وتكون بذلك أقرب إلى الاقتباس الحرفي، وفي حكمه.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 27.

(2) الصف، آية: 4.



الصورة في الملفوظ القرآني تتحدث عمن يقاتلون في سبيل الله، وهي تشتغل بذلك على مبدأ التحريك المُوَجَّه للجنود، كي يزدادوا تراصا، وثباتا، وإيمانا بقضيتهم/ "القتال" التي تمثل لديهم القيمة الأسمى؛ فصورة البنيان المرصوص -هنا- وصف للمدينة، وبيوتها، وهي بذلك إحالة إلى صمودها، وعدم تزحزحها أمام الأحداث التي مرت بها، وتعاقبت عليها، وإذا كان الملفوظ القرآني يُثْبِتُ أداة التشبيه "كأن"؛ فإن الملفوظ الشعري يعمل على إبدالها، وتحويل الجملة من أسلوب تشبيه إلى أسلوب نداء، فيلغي بذلك الحدود الفاصلة بين الأشياء، كما يلغي "كأن" الفاصلة بين المشبه والمشبه به، ويعمد إلى جعل الصور تتناسل، والجمل تتلاحق، وتهمي دون روابط نصية، مكتفيا بالروابط الدلالية، كما في:

(من سوى الياجور يختصر الطفولة.

كعكة الأحلام

فاتحة الطلاسم والذهول.

نقاوة المعنى

ضلال الوقت فوق عقارب الرؤيا

جنود لا ترى.

مدد المشيئة...)[1].

(1) ينظر: مجموعة "مقامات الدهشة": 27.



إن انعدام الروابط النصية، وتلاحق الدوال على هذا النحو، يشي بمدى الدهشة القابع تحت ضغطها الناص، وهو ينتج نصه؛ والمعلن عنها منذ عنونة الديوان بـ"مقامات الدهشة"، مما يجعل انهيار الجمل على هذا النحو دون توقف يخاتل المتلقي؛ فيظنها حينا تضمر الرابط "الواو" وكأنها حينئذ معطوفة على الأشياء التي "يختصرها الباجور"، إلا أنها -في حقيقة الأمر- مبطنة بصفات مضمرة للمدينة "صنعاء"، وبيان لحال صمودها، وامتلاكها لقيمة البقاء بالفعل وبالقوة، وهو ما يعززه اقتباس آخر في نفس الملفوظ، وتحديدا في قوله:

"...جنود لا ترى. مدد المشيئة..."

إذ يقتبس قوله تعالى:

﴿ ثُمَّ أَنزَلَ ٱللَّهُ سَكِينَتَهُۥ عَلَىٰ رَسُولِهِۦ وَعَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ وَأَنزَلَ جُنُودًا لَّمْ تَرَوْهَا وَعَذَّبَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ۚ وَذَٰلِكَ جَزَآءُ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٢٦﴾ ﴾[1].

فهو ينفتح على ذاكرة قرآنية مشحونة بالدفاع عن سبيل الله، وإمداد ذات فاعلة خفية/ (الله) للمسلمين بجنود لا تُرى، يمثلون ذات الفعل المساعدة لذات الحالة/ جنود المسلمين، بغية تحويلهم من حالة فُصْلَةٍ إلى حالة وُصْلَةٍ بموضوع القيمة/ النصر، ونشر رسالتهم، فثمة جند في الواقع/ بشر، وجند منزلون/ ملائكة، بينما الجنود في الملفوظ الشعري جزء من أثاث الصورة الشعرية للمدينة، إن مباني المدينة تصبح جنودا في لحظة الإبداع الشعري، وكأن المباني قد أكسبت دفاعها صفة القداسة، حتى أصبح في قداسته مقترنا بقداسة الدفاع عن سبيل الله؛ لأنه دفاع عن الحرية والسيادة، سيما إذا سلمنا أن

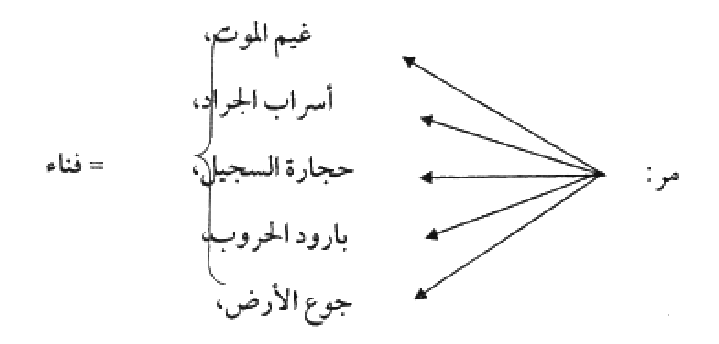
(1) التوبة، آية: 26، وينظر: آل عمران، آية: 125، والتوبة، آية: 40.



الشاعر «يلجأ إلى الاقتباس القرآني ليتتبَّع عمق الدلالة للكلمة، وجمال التعبير، ليمنح شعره قوة، وفكره يقينا ووضوحا»[1]، ومن ثم يكسب موضوعه قداسة لـ«أن القداسة تتجسد في المصادر الدينية، و... يغدو توظيف ما تحويه تلك المصادر سببا في إضفاء القدسية على القضية موضوع التناول، وخصوصا إذا ما كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع اليومي المعيش»[2]، كالحديث عن هذه المدينة التي "يعيش" المبدع تفاصيلها. وتظل الذات المبدعة -عبر اقتباساتها- مسكونة بهاجس نفي سقوط المدينة، واثبات وقوفها، وبقاء عنفوانها، تؤدي "صلواتها جهرا"، برغم الفناء الذي مر بها:

«مر غيم الموت أسراب الجراد حجارة السجيل بارود الحروب ومر جوع الأرض...»[3].

فالمرور متناسل متلاحق كتلاحق الجمل النصية، ويفضي بذلك إلى الفناء، على نحو:



(1) المغنج، استلهام التراث...: 50.

(2) صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م: 54.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 28.

إلا أن هذا الفناء ينتفي بظهور الحياة:

«لم تمت المدينة رتلت صلواتها جهرا تبسم وجهها المعجون بالتقوى اعتلت عرش المحبة والدعاء عصية التفسير شرشفها فضاء الله... »[1].

فبرغم كل ما سبق:

لم تمت المدينة ← رتلت صلواتها جهرا، / تبسم وجهها المعجون بالتقوى، / اعتلت عرش المحبة والدعاء } = حياة.

إن هذا الملفوظ يتواشج دلاليا مع الملفوظ السابق، ويؤازر دلالته، ويدعم فكرته، ويكشف عن تناص اقتباسي آخر، مع قوله تعالى من سورة الفيل:

﴿ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿٤﴾ ﴾[2].

الذي يتكئ عليه قول الشاعر:

«مر غيم الموت أسراب الجراد حجارة السجيل.. »[3].

إن هذا الملفوظ يستدعي إلى الذهن سورة الفيل، التي تكشف حال إبرهة الحبشي، وجنوده، وانكسار مشروعهم الذي لم يكتمل، إن هذا المشرع مرتبط ارتباطا وثيقا بالمكان التاريخي الموظف في النص/ صنعا/ ، إبان الاحتلال الحبشي لليمن قبل

(1) المصدر نفسه: 28.

(2) الفيل، آية: 4.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 28.



الإسلام، إذ إن إبرهة -كما يروي التاريخ والتفاسير[1]- قد انطلق من اليمن بفيلته، وجنده؛ لهدم الكعبة، بعد أن بنى كعبة أخرى بدلا عنها في صنعاء.

والملفوظ الشعري بتناصه هذا يعتمد -تركيبيا- على التحويل البسيط، غير المركب، أي على تحويل بعض الدوال فقط، فيستبعد -على المستوى التركيبي- كلمة "ترميهم" وحرف الباء من "بحجارة"، وكذلك حرف "من" الذي يوضح نوعية الحجارة التي رمى الله بها جنود إبرهة، إلا أنه برغم الحذف يبقي على الكثير من دلالات النص، وذاكرته التاريخية، فبدا بداليه الرئيسين وكأنه لم يُحْذَفْ منه شيء.

أما التحويل على المستوى الدلالي فإن الحجارة تنحرف بمسارها في سياقها الجديد، فلم تعد هي التي رُمِيَ بها أصحابُ الفيل، وإنما مرت على المدينة، فتغدو بذلك -هنا- رمزا يشير إلى الاحتلال الحبشي، وإلى حادثة أصحاب الفيل، وما حدث للمدينة أيضا.

ويبقى المكان التاريخي هذا/ صنعاء متمفصلا في معظم اقتباسات الشاعر من القرآن الكريم كما في قوله:

«الق بالمدينة - في بلاد الله- ظل عصاك تلقف ما عداها من هباء»[2].

فالنص يُنَشِّطُ الذاكرة القرآنية، ويثير فيها صورا، وأحداثا مرتبطة بالقصص القرآني عامة، وبقصص الأنبياء خاصة، وبشكل أخص قصة موسى ﷺ، وبذلك

(1) ينظر: أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ج: 8، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط: 2، 1999م: 483-490.

(2) مجوعة "مقامات الدهشة": 29.



تتداعى فيها مجموعة من الأحداث، والوقائع، بدءا من ولادة هذا النبي، مرورا بدعوته لفرعون وقومه، حتى هزيمة السحرة، وغرق فرعون وجنده، وإيمان شعبه، مع ما بينها من أحداث تؤطرها هذه الوقائع، وإن كان هذا الملفوظ لا يتحدث عنها بشكل معلن؛ إلا أنه يقوم باستثارة الجانب الفكري، واستنفار خزائن الذاكرة التي يقتبسها النص، وتكمن في لاوعي المتلقي، فالتناص التاريخي -بالضرورة- «يفرض على المتلقي أن يستدعي سياقا حضاريا كاملا، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق أعلى درجة من فاعلية عملية التلقي،... [ومن ثم] فاعلية القصيدة وعمق تأثيرها.»[1].

ينهض الملفوظ على اقتباس مركب؛ من حيث أنه لا يشير إلى آية قرآنية واحدة بعينها، وإنما يشير إلى شبكة مرجعية، مستمدة من آيات شتى، منها:

﴿ فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿١٠٧﴾ ﴾[2].

﴿ ۞ وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ ۖ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٧﴾ ﴾[3].

﴿ فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿٤٥﴾ ﴾[4].

﴿ وَأَلْقِ عَصَاكَ ۚ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّىٰ مُدْبِرًا وَلَمْ يُعَقِّبْ ۚ يَا مُوسَىٰ لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ ﴿١٠﴾ ﴾[5].

(1) د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر...: 144.

(2) الأعراف، آية: 107.

(3) الأعراف، آية: 117.

(4) الشعراء، آية: 45.

(5) النمل، آية: 10، وينظر: القصص، آية: 31.



إن هذه الشبكة المرجعية/ الآيات تَذْكر أهم أدوات الإعجاز الرسالي، المتعلقة بموسى ﷺ، وهي العصا، بوصفها منقذا، وبرهانا، وحجة، إنها تحمل طاقة متحولة، ومحولة، وهي وسيلة تلقف ما يأفكون، وتشق البحر نصفين، ووسيلة تجاوز للواقع الكائن، إلى ما سيكون؛ لتحقيق العالم الجديد[1]، ومن ثم فإنها تقدم حالة موسى المضطربة، الخائفة من المشهد السحري، وهروبه إثر تحول العصا، وإلزام الذات الإلهية له بالعودة، والثبات، وعدم الخوف، فإذا كان التناص -حسب لوران جيني- «عملا يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص، وتمثلها، ويحتفظ [بزيادة في] المعنى»[2]؛ فإن الملفوظ الشعري يوظف هذه الدلالات، ويضيف على دلالاتها السابقة دلالات مكتسبة منه، ومن ذاكرة القارئ أيضا، ويعمل على التحويل الكمي، باستخدامه لآليتي "البتر Amputation"، و"التمطيط Extension "، والبتر يمثل أبسط أشكال الاختصار، حيث «يقوم النص اللاحق باقتطاع أجزاء معينة من النص السابق، دون تدخل آخر في العمل»[3].

ووفقا لذلك يستبعد الملفوظ الشعري ذكر شخصية موسى ﷺ، ويكتفي بذكر "ظل العصا" فقط، لأنها تختزل أبعاد هذه الشخصية، وأحداثها في دلالاتها، وتحيل

(1) ينظر: الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني...: 117.

(2) مارك أنجينو، "التناصية" بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، تـ: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م: 75.

(3) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ...: 55.

إليها، وهو إذ يستبعدها يستبدل بها الذات المتلفظة في النص، إذ يجرد منها ذاتا أخرى، يحاورها، ويبثها ما يعتمل، فهو بذلك باث، ومتلق في الآن نفسه.

ووفقا لآلية التمطيط «التي يقوم من خلالها النص اللاحق، بإضافة مقاطع للنص السابق، دون مساس بجمله، أو مقاطعه الخاصة»[1]؛ فإنه يعمل على تحويل مركب، يعتمد على تحويل أكثر من آية قرآنية، لا تغفل ولا تستبعد فعل الـ"إلقاء" الموجه على وجه الإلزام إلى ذات الحالة/ موسى، الذي كان في أشد حالات الاضطراب، والحيرة، فكان هذا الفعل بمثابة المثبت، والمحفز لتنفيذ برنامج الإلقاء، ومن ثم الثبات بعده، بغية الاتصال بموضوع القيمة/ الانتصار، وفُضْلَة الطرف المقابل عن موضوعه/ السحر:

أ- فألق عصاك..

ب- فألقى موسى عصاه..

ج- وأن ألق عصاك..

د- وألقِ عصاك..

ومن ثم فإن الملفوظ الشعري يتكئ على هذا الكل، ويعيد استثمار بعض دواله، واستبدالها، وتمطيطها بالإضافة إلى مقاطعها، فهو يتركب من:

«ألق بالمدينة في بلاد الله ظل عصاك تلقف ما عداها من هباء»[2]

(1) عذاوري، الرواية والتاريخ...: 56.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 29.



فثمة زيادة على المستوى السطحي: (= بالمدينة في بلاد الله)، وحينما تُحذَفُ الزيادة هذه يصبح:

"ألق... عصاك تلقف ما عداها من هباء"

وهو بهذا الحذف يدخل في علاقة متواشجة مع قوله تعالى: ﴿ فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿٤٥﴾ ﴾[1]

وهي إذْ تضيف ذلك تعطل مفعول العصا، وتجعل لها ظلا، وتجعل الظل هو الفاعل الذي يتم إلقاءه؛ ليقوم بتنفيذ فعل "الالتقاف" على اختلافه بين الملفوظين:

قرآنيا= ألقِ عصاك ← تلقف ما يأفكون.

شعريا= ألقِ ظل عصاك ← تلقف ما عداها من هباء.

ففي السياق القرآني التقاف للإفك، وفي السياق الشعري التقاف للهباء، وكلاهما زيف وخداع لا غير.

وإذا كان قد انفتح في هذا الملفوظ على قصة سيدنا موسى عبر عصاه؛ فإنه ينفتح في ملفوظ آخر على قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام من جهة، وعلى صفات الجنة من جهة ثانية، في قوله:

«... أقصى الحلم حلم غير ذي زرع، وأسئلة وأنهار من النفط المصفى سائغا، **ومضارب صفر**.. هي الصحراء حنضلة الأسى، بلد ملفقة، ويوم تائه، قمر ترابي يطل وهيكل خرب لحلم قاحل.. أنا رب راحلتي وقافيتي مزاج ماكر متقلب لا قلب

(1) الشعراء، آية: 45.



للصحراء إلا نبض أسئلتي وريح في الجهات السبع تسقط مثل وهم شاحب نطق الحديد ودارت الدنيا، وحلمي في أقاصي الروح مثل كسوف خوف خائف»[1]

فهو يتناص مع قوله تعالى:

﴿ رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ﴿٣٧﴾ ﴾[2]

ومع قوله تعالى:

﴿ مَّثَلُ ٱلۡجَنَّةِ ٱلَّتِي وُعِدَ ٱلۡمُتَّقُونَۖ فِيهَآ أَنۡهَٰرٞ مِّن مَّآءٍ غَيۡرِ ءَاسِنٖ وَأَنۡهَٰرٞ مِّن لَّبَنٖ لَّمۡ يَتَغَيَّرۡ طَعۡمُهُۥ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ خَمۡرٖ لَّذَّةٖ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ عَسَلٖ مُّصَفّٗىۖ وَلَهُمۡ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغۡفِرَةٞ مِّن رَّبِّهِمۡۖ كَمَنۡ هُوَ خَٰلِدٞ فِي ٱلنَّارِ وَسُقُواْ مَآءً حَمِيمٗا فَقَطَّعَ أَمۡعَآءَهُمۡ ﴿١٥﴾ ﴾[3].

فالملفوظ الشعري لا يقتبس الآية الأولى كلها، بل يقتبس منها ما يحمل تيمة الغربة، والفقر، والوحدة، في مكان يحمل كل هذه القيم، وإن استبدل دال "واد" بدال "حلم" الدال على الحركة والتغيير[4]، فدلالة الحركة والتغيير هذه تنتفي بما أضيف للحلم من وصف دالٍّ على الاستلاب / "غير ذي زرع"/ ، فمعجميا غير ذي زرع تعني مجدبا لا زرع فيه، ولا ماء، فالحلم إذن حلم قاحل، وإذا كان الحلم هو القيمة

---

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 52.

(2) إبراهيم، آية: 37.

(3) محمد، آية: 15.

(4) ينظر: علي حمود السمحي، داخل آزال خارج صنعاء، دراسة لخطاب المدينة في الشعر اليمني الحديث، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م: 212.

الشخصية الوحيدة التي يمتلكها الفرد بمنأى عن سطو الآخرين عليها، فإنه مفرغ من دلالته، وجماليته، وحريته هذه، إنه حلم يكتنز عقما يشبه الأشياء المعطوفة عليه في النص، وتمثل حقلا دلاليا(*) -يدور في هذا المسار- معطوفا على "دال الحلم":

أسئلة ⟵ حيرة

مضارب صفر ⟵ مرض

الصحراء حنظلة الأسى ⟵ جدب ⟵ مرارة

بلد ملفقة ⟵ تشتت ⟵ زيف

مزاج ماكر متقلب ⟵ عدم استقرار...إلخ

إن هذا الحقل الدلالي يوسع دائرة عقم الحلم، وفقدان مواضيع القيمة، الدالة على الخصب/ الحياة/ الحرية، وهو بذلك يؤكد تيمة ضياع الإنسان، ولا جدوى أحلامه، بينما تعمل الآية القرآنية على بيان حال آل إبراهيم بعد أن تركهم في ذلك المكان، إذْ إنها «تمثل موقف إبراهيم عليه السلام، وتحوله من العمران إلى منطقة غير مأهولة..»[1] بأمر من الله، وبذلك فإن الآية هذه بدلالتها تعمق اتساع الهوة -في النص اللاحق- بين الإنسان وتحقيق أحلامه، لجدبها واستلاب خصبها الذي يفتقد الحرية.

(*) «يفهم من الحقل الدلالي مجموعة من الوحدات المعجمية التي تطرح كفرضية عمل، وتحتوي على تنظيم بنائي مضمر، يساعدنا الحقل الدلالي على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التحليل السيمي: إضافة كلمات جديدة وإقصاء كلمات أخرى قصد الوصول إلى وصف عالم دلالي فرعي». [رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...: 38].

(1) د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية: 168.

ويمتد الضياع والاستلاب إلى الاقتباس في الآية الثانية التي تأتي بصفة أخرى للحلم مستمدة من صفات الجنة المتمفصلة في الآية الكريمة ليصبح أقصى الحلم:

- حلما غير ذي زرع..
- وأسئلة..
- وأنهارا من النفط المصفى..
- ومضارب صفر..

فالملفوظ الشعري -كما يتجلى من هذه الدوال- يقوم بتحويلات مزدوجة للبنيات التركيبية والدلالية القارة في الملفوظ القرآني، فيزيح الصفات وموصوفها في الآية، ويحل محلها صفات لموصوف مغاير، فـ:

قرآنيا: الموصوف= الجنة.. ومن صفات هذا الموصوف: فيها أنهار من ماء... وأنهار من لبن.. وأنهار من خمر.. وأنهار من عسل..

شعريا: الموصوف= الحلم.. ومن صفاته: أسئلة، وأنهار من النفط المصفى سائغا، ومضارب صفر..

فالحلم ينوب مناب الجنة، وتيهات الضياع المعاصر وأسبابه المادية/ (النفط) ينوبان مناب صفاتها؛ لتشي بمدى قسوة الضياع الحضاري.. وانعكاساته على الذات الإنسانية في مكان متشظ وقاحل يجعل الذات المتلفظة تختزله في جملة تقول "هي الصحراء حنظلة الأسى...".



وتعالج معظم التناصات الاقتباسية مع القرآن الكريم -في شعر العواضي- العديد من قضايا الاستلاب الفكري، والحضاري، والاجتماعي، وتَمَزُّق القوم، ودخولهم في فُصْلَةٍ، عن قيم متعددة، بغية إدخالهم في وُصْلَةٍ بها من جديد، ومنها اقتباس أحداث حضارة سبأ بعد انهيارها، ومن ذلك قوله:

«بعصا النقوش ومئزر السبئي، سوف ترى من الأشياء دهشتها وغيرك لا يرى إلا هواه، وأنت من قلق الشجون إلى التأمل في خبايا الوقت، **كيف بكت بلاد باعدت أسفارها**، وتوزعت تعبا على شجر المواجع **كيف خبأت الأماني في جناح الطير والسدر القليل**، ومسند في الروح والأحجار، كيف تصعدت أشجانه من خلف أسراب المواسم كالدعاء. كأن هذا النقش مسرى الكائنات إلى مرايا الأرض باب الكون يفتح بالتأمل والفناء **فهل سنصعد سلم الأشجان من خمط إلى أثل إلى سدر قليل** كي نرى بلدا يمر وخلفه الآهات. آه. بعد آه. بعد آه»[1].

فهنا تتعدد الملفوظات القرآنية التي يمتاح منها الملفوظ الشعري، ففي "كيف بكت بلاد باعدت أسفارها وتوزعت على شجر المواجع... كيف خبأت الأماني في جناح الطير والسدر القليل.." اقتباس لقوله تعالى:

﴿فَقَالُوا رَبَّنَا بَاعِدْ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ۝١٩﴾[2].

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 168.

(2) سبأ، آية: 19.



وهو إذْ يتقاطع مع هذه الآية يعمل على استبدال العوامل(*)، فحين كان المرسل في الآية/ القوم الباحثين في دعائهم/ الرسالة؛ موضوع قيمة سلبي -من حيث أنهم تمنوا ذلك الفعل كي يتباهوا بحمل زادهم، وتنقلهم مسافات طويلة، بين مكان وآخر[1]..- والمرسل إليه هو الذات الإلهية؛ نجد أنه في الملفوظ الشعري يقلب ذلك فيصبح المرسل/ البلاد، ويستبعد العوامل التالية لها، التي تتضمنها الآية القرآنية، والمتمثلة بـ: "المرسل إليه، الموضوع، الرسالة"، ومن ثم فإن الملفوظ الشعري يتأتى مبتدئا من حيث انتهى الملفوظ القرآني، أي أنه يجسد لحظة بكاء البلاد بعد فقدانها لموضوع القيمة الإيجابي/ الجنتين، ودخولها في حالة فصلة معه، واتصالها بموضوع قيمة جديد سلبي/ السدر القليل، الخمط... إلخ؛ الدال عليه قوله تعالى:

(*) «العوامل هي الكائنات والأشياء التي تسهم في الحدث بأية صفة كانت، وحتى بوصفها ممثلا صامتا ولو بشكل أكثر سلبية»، [رشيد بن مالك مقدمة في السيميائية السردية...: 17]، ويميز جريماس بين نوعين من العوامل، أولها عوامل التبليغ: "الراوي والمروي له..."، وثانيهما عوامل السرد: "المرسل والمرسل إليه..."، ويقوم النموذج العاملي على ثلاثة أزواج من العوامل، تتكامل فيما بينها، هي: "المرسل/ المرسل إليه، الفاعل/ الموضوع، المساعد/ المعارض" وتتحدد هذه الأزواج من خلال محاور ثلاثة، هي:

1- محور الرغبة: وهو الذي يربط الذات بالموضوع.
2- محور الإبلاغ: وهو الرابط بين المرسل والمرسل إليه.
3- محور الصراع: ويجمع المعارض بالمساعد.

(1) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج: 6: 508-509.

﴿ فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَاهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَيْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ ﴿١٦﴾ ﴾[1].

إنه يؤكد مدى ضياع القوم/ البلاد، واستحالة عودتهم إلى سابق اتصالهم بموضوعهم الإيجابي المفقود، وعدم مقدرتهم على انجاز مشروع/ الصعود/ مرة أخرى بعد أن وقعوا، بفعل سيل العرم، حتى وإن تم هذا الصعود فليس إلا لرؤية البلاد في حالة انكسارها، وتحطمها واجترارها لآهاتها.

ج. التناص الإحالي:

يكون التناص الإحالي أقل ظهورا، مقارنة بالاقتباس، الذي يعد أكثر حضورا وتجليا، فهو لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه، ويحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه ينوب عنه، بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة، أو الأحداث، «ويسكت عن بعضها، ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى، وهو في ذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر»[2]، ينتقي ما يراه موائما، وملائما للرؤية التي يتبناها النص الجديد، وينفي ما عداها، فالإحالة -إذن- «مفضلة لما يتعلق الأمر بإحالة القارئ على نص، دون استحضاره حرفيا»[3]، ويكون - بصفة عامة- «أكثر فعالية كلما عالج نصا معروفا، بحيث الاشتراك معه بكلمة أو

(1) سبأ، آية: 16.
(2) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري...: 324.
(3) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص: 36.



كلمتين تكفي الإحالة عليه»[1]، وإذا سلمنا بأن القرآن الكريم هو من أكثر النصوص معرفة، وحضورا في ذاكرة المتلقي المسلم؛ فإن مجرد توظيف كلمة منه، أو تركيب، أو صورة، قد تحيل إلى سورة، أو آية، أو قصة كاملة.

وقد تكون الإحالة في ملفوظ واحد متعددة، تحيل على جملة من الآيات، والأحداث، والقصص، وبإمكاننا تسمية هذا النوع من الإحالة بالإحالة المركبة، ومن أمثلته:

«**ذهبت رياحك** والبلاد تنكرت حجرا وأعطت قلبها أحدا سواك، **وأنت وحدك لا عصا موسى ولا فرسا براقا في مداك**، لن ستشكو **لا أبا تشكو إليه أسنة القربى** ولا سحرا فتشعله يداك؟ **كأن روحك كوكب قلق** وحزنك شاهق. لا ماء في بيد الشجون ولا سماء كي تراك»[2].

فـ"ذهبت رياحك" تحيل إلى قوله تعالى:

﴿وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ وَاصْبِرُوا إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ ﴿٤٦﴾﴾[3].

إن هذا الملفوظ يدعو المؤمنين إلى عدم التنازع، وعدم مخالفة أوامر الله؛ كي لا يتصلوا بالفشل، بوصفه موضوع قيمة سلبي، ماداموا في فصلة عنه، وتذهب بذلك ريحهم/ قوتهم، ووحدتهم[4]، والملفوظ الشعري يعمل على تحويل هذه الدلالة، وقلب مسارها، ففي حين أن الآية تفترض أن المؤمنين ما يزالون في وصلة بهذه القيم وتحثهم

(1) المرجع نفسه: 40.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.

(3) الأنفال، آية: 46.

(4) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج: 4 : 72.



على التشبث بها؛ يقدم الملفوظ الشعري حالة ذات مخاطبة منهزمة، فقدت موضوع القيمة وذهبت قوتها، وبذلك فالتلميح -هنا- تلميح غير سكوني للمعنى، والسياق، والتركيب القار في النص السابق، من حيث أنه يعمل على التحويل، وقلب الدلالة المرجعية، وعلى تخريب المعنى، وخلخلة المرجعية، وإدماجها في السياق الجديد، لتخدمه وتدعم فكرته، فتغدو معه بنية واحدة، وليست بنية في البنية؛ «لأن الشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حمولته التاريخية؛ ليجسد به أحداثا وهموما معاصرة»[1]، وبذلك يضفي على النص اللاحق دلالة متعددة، تحمل نصفها من النص القرآني وقدسيته، وتندمج معه، فتضفي عليه شيئا منها، وتفارقه في الآن نفسه، باكتسابها دلالة جديدة، فتزدوج حينئذ بين رؤيتين/ الأمل/ الهزيمة (=امتلاك القوة/ فقدان القوة)، فتتكامل مما كان/ قرآنيا، وما هو كائن/ شعريا.

فحينها كان النص المتناص/ "وتذهب ريحكم" دالا في سياقه على الأمل، أصبح في السياق الشعري دالا على اليأس، وهو إذْ يقوم بالتحويل الدلالي يضيف عليه التحويل التركيبي، فيحول الخطاب من صيغة خطاب الجمع "وتذهب ريحكم"، إلى صيغة خطاب المفرد "ذهبت رياحك"، ومن ثم فإن الملفوظ هذا/ "ذهبت رياحك" يمثل شبه لازمة، تتكرر في مفتتح كل مقطع من مقاطع النص، بنفس دلالة اليأس وهو ما يمنحه أهمية قصوى، تشي بضغط الفكرة على الذات المتلفظة، ومن ثم يثبت قسوة هذه الحالة الواقعة، والدالة على الضياع، وتنكر الأشياء من حولها فـ:

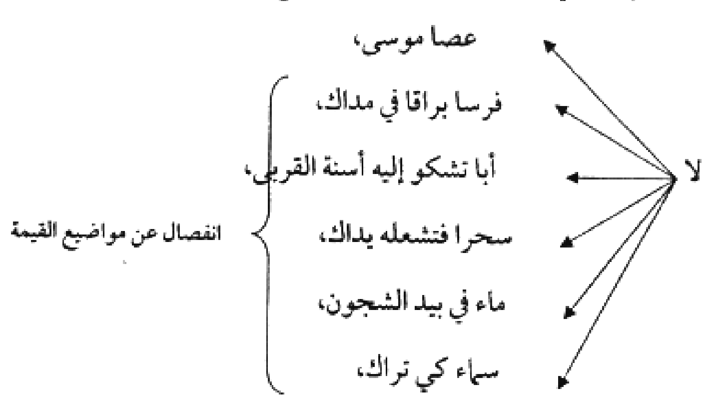
– البلاد تنكرت حجرا وأعطت قلبها أحدا سواك..

– أنت وحدك لا عصا موسى، ولا فرسا براقا في مداك..

فـ "لا عصا موسى" تحيل إلى آيات قرآنية شتى/ "سبقت الإشارة إليها"، تخبر عن قصة موسى عليه السلام وعن ما حدث له مع السحرة، فحين كانت العصا في سياقها القرآني أداة كشف لزيف السحرة، وإظهار مخاتلتهم وخداعهم، وجعلته يتصل

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته...: 174.

بموضوعه، ويحقق مشروعه، فقد أصبحت غير موجودة، لدى الذات المتلفظة في الملفوظ الشعري، ومن ثم فهي فاقدة لآلة الكشف، وآلة الدفاع من الزيف الحاصل في المجتمع/ أسنة القربى، إنها في مرحلة فقدان(*) لكل مواضيع القيمة، فـ:



إن انفصال الذات عن هذه القيم، يجعلها -بالضرورة- تنفصل عن موضوع الجهة/ (القدرة)/ ، ومن ثم تتصل بالعجز، فعدم وجود (فرسا براقا)/ بوصفه منقذا، وآلة انتقال في عوالم غامضة، وكشف لعوالم الغيب، وصعود نحو العلوي المقدس، يشي بأن الذات غارقة في الأرضي المدنس، تبحث عما تفر به/ عبره إلى غيره، وثمة إحالة هنا إلى قصة الإسراء والمعراج الدال عليها قوله تعالى:

(*) الفقدان يقابل «الامتلاك، ويمثل التحويل الذي تقوم عليه الفصلة بين الفاعل وموضوعه، وذلك انطلاقا من الوصلة السابقة. [و...] هو الشكل السلبي لنتيجة» ما. رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص...: 45.



﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ۝١ ﴾[1].

كما أن "لا أبا تشكو إليه أسنه القربى" يستدعي بشكل إحالي غير مباشر قصة يوسف، وقسوة ذوي القربى عليه، واغترابه في باطن الأرض/ الجب، وفي ظاهرها، إذ إن إلقاءه «في الجب ترتب عليه الخروج من سطح الأرض إلى باطنها، ثم ترتب عليه الخروج الكلي من المكان والأهل إلى واقع جديد، وهو نفس الواقع الدلالي الذي تعيشه الذات في خطابها الشعري من حيث غربة المكان»[2]، والمجتمع، وإذا كان النص القرآني يخبرنا عن عودة يوسف إلى أهله، ووجود الأب قبل الاغتراب، وبعده، فالنص الشعري يقر بعدم وجود أب/ ملاذ، مأوى/ ، إن الذات هنا في غربة قاسية عن محيطها الاجتماعي، وما يشي بقسوة هذه الغربة تعبيره عن الفعل الذي يمارسه المجتمع/ الأخوة بـ"أسنة".

إن كل هذه الإحالات التي تجسد هذه الغربة؛ تعد توسيعا وتفسيرا مبطنا لما بعد ذهاب الريح، وتبدأ من حيث انتهى النص القرآني، ويصبح الاغتراب نتيجة حتمية للمخالفة، أي أنه قد تم مخالفة الأمر؛ ووقع التشتت، فذهبت الريح (=القوة)، وحين ذهبت تم الاغتراب، إنه اغتراب مكاني/ البلاد، وروحي/ لا سماء كي تراك، واجتماعي/ ذوو القربى، ومعرفي/ براق/ عصا.

(1) الإسراء، آية: 1.

(2) د. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية...: 167.

وفيها يلي هذه الملفوظات ثمة تحول في فعل البلاد، يزيد من اتساع بؤرة ضياع الذات، ويوسع بالتالي دائرة ضياع البلاد، فهي:

«ترمم الرؤيا لليل عابر، وتعض معصمها أسى، وتناوش الآيات، وتلقي كسرة من خبزها وفؤادها للطير»[1].

وهذا التحول مرتبط بإحالات قرآنية، ففعلي عض المعصم، وإلقاء كسرة الخبز، والفؤاد، يحيلان إلى ثلاث آيات قرآنية معا، هي:

﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِى ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا ﴿٢٧﴾ ﴾[2].

﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِ ۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَعْصِرُ خَمْرًا ۖ وَقَالَ ٱلْءَاخَرُ إِنِّىٓ أَرَىٰنِىٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِى خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُ ۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾ ﴾[3].

﴿ يَٰصَىٰحِبَىِ ٱلسِّجْنِ ءَأَرْبَابٌ مُّتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلْوَٰحِدُ ٱلْقَهَّارُ ﴿٣٩﴾ ﴾[4].

إن دلالة النص الشعري تأتي نتيجة حتمية لتنكر البلاد، ومنح قلبها لأحد آخر غير الذات، إنها تدعم هذه الرؤية وتوسع دلالتها بإحالتها إلى الآية التي تصور حالة فشل الظالم، وحالته بعد الفشل، وأمانيه التي لم تعد تنفع، ومن ثم يصبغ على فعل البلاد صفة الظلم، ويؤكد عدم جدوى فعلها بعد ممارسة هذا الظلم، فكل تميمة لا تنفع، وفي

(1) مجموعة: "مقامات الدهشة": 79.

(2) الفرقان، آية:27.

(3) يوسف، آية:36.

(4) يوسف، آية:41.

الإحالة الأخرى "تلقي كسرة.." تعميق للأسى والضياع، فالنص الشعري مثقل بذاكرة السجن، والصلب، وأكل الطير، من رأس أحد الفتيين. ويتحول الضياع في ملفوظ آخر –من نفس النص– إلى ضياع مزدوج للذات والبلاد معا:

«**ذهبت رياحك والبلاد**، وأنت تقسم أنها أنقى من الماء المعلق في السماء، وأنها أبهى المواجد في مخيلة الزمان..... وأنها مس من الرحمن، **أنت كسوتها لحما وأنت لها العظام**. هي المحبة كلما اتسعت يضيق بدهشة العشق المقام.»[1]

فالذات مرتبطة بالبلاد، ومصيرها، إن مصيرهما واحد، مما يشي بحميمية علاقة الذات/ البلاد برغم قسوة ما تمارسه ضده، فـ "هي المحبة كلما اتسعت يضيق بدهشة العشق المقام"، فيصبغ الشاعر على هذه البلاد صفات قدسية ليبين منزلتها لديه، ومدى ارتباطه بها فهي: "أنقى من الماء المعلق.. أبهى المواجد.. مس من الرحمن.." حتى لكأنه هو خالقها، إن حبه لها يصل هنا إلى مداه، ويوصله إلى حد إضفاء طابع روحي، حميمي، مرتبط بالخلق، وكيفياته، ودرجاته التي يوضحها قوله تعالى:

﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ ﴿١٢﴾ ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾ ثُمَّ خَلَقْنَا ٱلنُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا ٱلْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا ٱلْمُضْغَةَ عِظَٰمًا فَكَسَوْنَا ٱلْعِظَٰمَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَٰهُ خَلْقًا ءَاخَرَ ۚ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحْسَنُ ٱلْخَٰلِقِينَ ﴿١٤﴾ ﴾[2].

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 83.

(2) المؤمنون، آية:12، 13، 14.

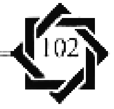
وهو بذلك لا يلتفت إلى مراحل الخلق كلها التي يحتويها النص القرآني، ولكنه يوظف منها فعل كُسُوِّ العظام لحما، ومن ثم يعمل على تحويل في بنية المتناص إذْ يتحول كُسُوُّ العظام من الكائن البشري إلى المدينة فيغدو الكائن نفسه عظما للمدينة، فالذات هي التي تقوم بفعل الخلق، فتكسو البلاد لحما، وتجرد من نفسها عظاما لها، بالرغم مما تلاقيه منها.

وقد ترتبط بعض الإحالات القرآنية بحوادث تحويل وانتقال من حالة إلى حالة أخرى، كما في حادثة الطوفان، وقصة نوح المرتبطة بتحويل جذري للحياة والكون بعد الطوفان؛ الذي كان فاتحة لنهاية حياة، وابتداء حياة أخرى جديدة:

«أينما يممت تدخل في مدارات التجلي من خطوط العشق والتأويل يخرجـ(ن) "سمسرة النحاس" مدى من الأحلام حورية من الأحجار والعتبات والخشب المقفى "غرفة القليس" شامة خدها المصقول أم عتب السماء حوافر الأقدار هيئات الرجال **مكلم الأسفار نوح يا نبي الله أين نهاية الطوفان هل رست السفينة بين قوس النون والكف الموشى للمدينة؟** من هنا ابتدأت تفاصيل الخليقة ألف نافذة على الدنيا وباب قد من ذهب القصيدة»[1].

فثمة إحالة إلى قصة قرآنية/ تاريخية كاملة، بكل أبعادها وأحداثها الدرامية المأساوية، من دعوة، ورفض، وصناعة سفينة، وطوفان، وغرق، وعودة إلى حيث

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 26.



البداية من جديد، على الرغم من عدم توظيف الشاعر لكل حيثياتها مباشرة، وعدم توظيفه للمعطيات التركيبية المتمفصلة في قوله تعالى:

﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمْ ظَـٰلِمُونَ ﴿١٤﴾ ﴾[1].

وفي قوله تعالى:

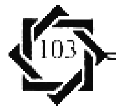
﴿ وَقِيلَ يَـٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَـٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ ﴾[2].

إنه يوظف منها ما يستدعي إلى ذاكرة القارئ الحادثة، وما يترتب عليها من تحول غيَّر مسار الحياة برمتها، وهو بذلك لم يقص دلالتها، ولم يغيب لحظات ما قبل الطوفان، وما قبل الرُّسُوِ، وإن لم يذكرهما لأن ما يحدث لاحقا في العادة يحيل على ما قبله؛ لأنه متصل به، وهو بهذه الإحالة «يخرج القصيدة من اللحظة السكونية للتاريخ، وأحداثه، ليجعلها ترجمانا ناطقا، ومتفاعلا»[3] مع اللحظة الحاضرة، لحظة الاندهاش بالمدينة التي جعلته لشدة الدهشة يستفهم عن رسوِّ السفينة، وبلصقه بكفها، وكذلك بقوس النون، فيغدو شعريا ملتصقا بالكف الموشى للمدينة أو بين قوس النون بينما كان في الملفوظ القرآني على الجودي هكذا:

(1) العنكبوت، آية:14.

(2) هود، آية: 44.

(3) المخنج، استلهام التراث: 78.



قرآنيا: واستوت على الجودي..

شعريا: هل رست السفينة بين قوس النون والكف الموشى للمدينة؟

ففي الملفوظ القرآني حسم وجزم وتأكيد لا استفهام فيه، فمكان الرّسوّ محسوم ومحدد ومعروف/ (جبل الجودي)، بينما في الملفوظ الشعري مبني على الاستفهام والشك وعدم الجزم بمكان واحد ومحدد للرّسوّ وذلك راجع لسبب الدهشة الواقع تحت قوتها والناتجة عن جماليات المدينة.

ومن ثم فإن الذات المتلفظة تظل على بعد لا بأس به من الذات الفاعلة/ نوح، ولم تلتحم بها، وإنما تحاورها حوارا مباشرا، بوصفها فاعلا منفذا، وشاهدا، على الحدث بمتلك كل أسراره، بغية امتلاك المعرفة المتعلقة بمكان الرّسو، ومكان نهاية الطوفان، أهما بين "قوس النون والكف الموشى للمدينة"؟(*)

ولا تتوقف الإحالات التي ترتبط بفعل تحول عند هذا الملفوظ، بل يمتد إلى ما جاء في نص "السمح بن مالك الخولاني" وتحديدا في قول الشاعر:

«أيها الحلم هل قصب السبق لي أم لداحس **أم لرسول سليمان هل كلما ارتد طيف القصيدة جاءت عروش التأمل** قل لي لمن قصب السبق هل أخذ السمح عشرين

(*) من المفيد الإشارة هنا إلى أن صنعاء تسمى بـ"مدينة سام"، نسبة إلى "سام بن نوح" عليه السلام. الذي يقال أنه أول من بناها.



أوقيه من تراب الفتوحات هل عاد من "الابواتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة»[1].

فهذا الملفوظ الشعري يعمل على دمج الملفوظات القرآنية بشكل جزئي مفكك، يختزل تفاصيل كثيرة، فـ "هل قصب السبق لي... أم لرسول سليمان"؛ يستدعي قصة الهدهد، ولكنه لا يذكره مباشرة، ولا يذكر تفاصيل أفعاله، وإنما يختزل كل ذلك في ذكر صفته التي التصقت به، بعد أن اكتشف مملكةً، وعرشاً، وأمةً:

﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ ٱلْغَآئِبِينَ ٢٠ لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَٰنٍ مُّبِينٍ ٢١ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍۭ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ٢٢ إِنِّي وَجَدتُّ ٱمْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ٢٣﴾[2].

وبهذا الاشتغال يوظف «الهدهد بصفته مرتبطا بدور تحويلي في تاريخ مملكة سبأ،... لم يكتفِ بالتحليق في نطاقه المحدود وإنما قام بممارسة عملية الكشف لعوالم جديدة»[3]، ترتب عليها انتقال من حالة إلى أخرى، وانفصال القوم/ المملكة عن مواضيعهم، واتصالهم بمواضيع قيمة جديدة.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 13.

(2) النمل، آية: 20، 21، 22، 23.

(3) الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني...: 218.



تتساءل الذات المتلفظة في الملفوظ الشعري مع الحلم عن الأسبقية في الاكتشاف، وفي حمل رسالة ما، إنه يستحضر أدوات السبق، وسرعة الاكتشاف "داحس الهدهد العفريت.. إلخ"، حتى كأنها موجودة لديه فيبث فيها الحياة، ويستنطق الأحداث التاريخية ليجعلها شاهد عيان على الواقع المختزَل في ذبول الأماني في البلاد السعيدة، وهو بذلك يبحث عن إجابات لما حدث في حياة السمح/ بوصفه علامة فارقة بين زمنين/ ماض مليء بالزهو، والانتصارات[1]، وحاضر فاقد لهذه القيم، ويقر ضمنيا أنه لن يجدها، لأنه لا يمتلك أدوات كشف غير القصيدة، والقصيدة حلم يوازي الحلم المخاطب فيها. ومن ثم فإن هذا الملفوظ في جزئه الأول/ "رسول سليمان" يستدعي إلى الذاكرة بداية الحدث/ اكتشاف الهدهد لسبأ، ويستدعي الجزء الثاني منه/ "هل كلما ارتد طرف القصيدة جاءت عروش التأمل" نهاية الحدث، وانتقال العرش الدال عليه قوله تعالى:

﴿ قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِندَهُ قَالَ هَٰذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴿٤٠﴾ ﴾[2]

إلا أن ثمة فرق شاسع بين الانتقال والتحول، وعناصرهما الواقعين بين البنية الدلالية للملفوظين؛ السابق واللاحق، ففي الملفوظ القرآني ثمة استفسار لذوات شتى،

(1) ينظر الفصل الرابع من هذا البحث: 115–128.

(2) النمل، آية: 40.



في أي منهم يستطيع الإتيان بهذا العرش، فأتى به من عنده علم من الكتاب، بينما البنية العاملية في النص الشعري، تختلف جذريا:

قرآنيا: ارتداد طرف سليمان ← إتيان عرش بلقيس.

شعريا: ارتداد طيف القصيدة ← إتيان عروش التأمل.

وهو بذلك يعمد إلى تحويل عوامل السرد التي ينهض عليها الملفوظ السابق ويأتي بعوامل مغايرة لها، كما يصنع في ملفوظ آخر إذْ يعمد إلى تحويل العوامل المتمفصلة في المتناص ويستبدلها بغيرها على نحو:

«غيثا تجيئين أو شجنا يشبه الدمع

هذا الجدار الوحيد الحزين الذي يتحرك يسترق السمع»[1]

فهو يحيل إلى قوله تعالى:

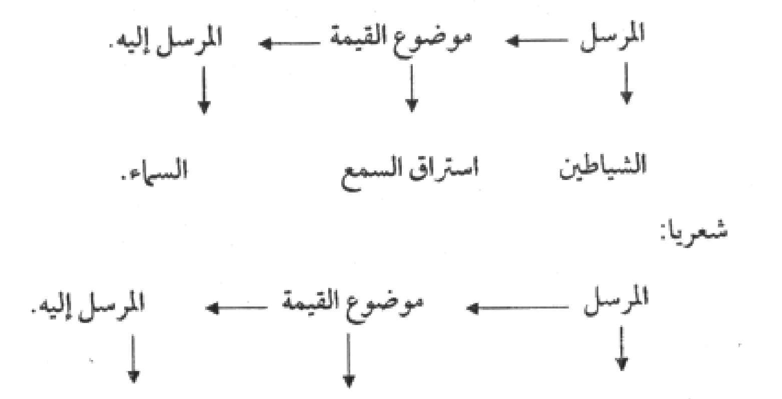
﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ ﴿١٦﴾ وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ ﴿١٧﴾ إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ ﴿١٨﴾ ﴾[2].

فاستراق السمع في النص القرآني فعل ناتج عن الشياطين، يمارسونه للتلصص على السماء، وفي النص الشعري فعل التلصص واستراق السمع ناتج عن الجدار الحزين الذي يتلصص على جهة غير معلومة، ويمكن توضيح ذلك في الترسيمة التالية:

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 15.

(2) الحجر، آية: 16، 17، 18.

قرآنيا:



لا يشترك النصان -كما يتجلى من الترسيمة- إلا في موضوع استراق السمع، فإذا كان التلميح ضرب من الإيجاز والاقتصاد في التعبير[1]؛ فإن الملفوظ الشعري يختزل ويقلص الكثير من الأفعال التي يتضمنها الملفوظ القرآني، فيحذف المعيق/ النجوم، ويقصي المرسل إليه أيضا، ومن ثم يعمد إلى إضفاء طابع دلالي أكثر اتساعا، إذْ يغادر الجدار صفته المعهودة في الملفوظ القرآني والمتعارف عليها معجميها ليغدو حاملا لمحمولات متعددة، ويصبح دال الإنسان الفقير، ورمز الشعب المقهور الذي يترقب خبرا عن تغيير الوضع، والانتقال من حالة الصمت إلى حالة "اللاصمت" و من حالة "اللافعل" إلى حالة الفعل.

(1) ينظر حسين العربي، التناص وجمالياته...: 199.

ج. التناص الإيحائي:

ويترجم محمد خير البقاعي الإيحاء بالإلماع allusion، إذْ إنه «أقل الأشكال وضوحا وحرفية... وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما enonce، ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[1]، أما الدكتور علي جعفر العلاق فيترجمه بـ«الإشارة أو التلميح allusion... كما تعرفه موسوعة الشعر والشعرية... هو إشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر. إلى فن آخر. إلى التاريخ. أو إلى شخصيات معاصرة وما أشبه.»[2]

ومقارنة بالاقتباس، والإحالة؛ يعتبر التناص الإيحائي أكثر أنواع التناص عمقا، في أنه يفكك "المتناص"[*]، ويعمل على تخريب معماره (التركيبي، والدلالي)، ويراوغ المتلقي بتخفيه، وعدم ظهوره، من حيث أن «الإيحاء allusion: تقل فيه الحرفية والعلنية، لكن أدنى مجهود من طرف القارئ يمكن أن يوصل إلى إقامة علاقة بين النصين، الحالي والنص الموحى إليه، بحيث لا يمكن فهم الأول فهما دقيقا دون أدراك العلاقة بينه وبين الثاني»[3]، فلا يكتشفه بسهولة، لأنه لن يحيل إليه تركيب أو ملفوظ محدد، وإنما تكون الإحالة فيه دلالية، تختزل مضامين المتناص بشكل مكثف، وغير

(1) جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، تـ: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور: 133.

(2) د. علي جعفر العلاق، النص والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1997م: 132.

(*) يمثل المتناص «مجموع النصوص التي يتناص معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر متعلق بالإيحاء)، أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد)». [ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص: 10].

(3) عذاوري، الرواية والتاريخ...: 50.

ظاهر، لكنها تتعالق معه، إن النص المتناص يكون موجودا، إلا أنه غير ظاهر، وغير معلن، ولأن الإيحاء يقوم «على الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره، حيث أن هذه العلاقة نفسها تيقظ الفكرة.... يفترض الإيحاء في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرح له بذلك لما يعتمد على لعبة عبارات..»[1]، وهذا ما نجده في قول الشاعر:

«يا أهل يفرس زل بي قدمي إلى ما ليس لي علم.. **فهل زل الخيال إلى خوارقه وأبصر كوكب التقوى على جبل من الآثام**. إني سالك نهبت شرارة وجده فرأى وألقى ما رأى في الريح كي يتكاثر الهذيان من قلق تخبئه الغيوب، مزاجه الطوفان، ...، ولا أمان سوى القصيدة قوسها الدنيا. كأنك تشبه الشعراء فأطلق في مشيئتها الجوارح، ربما نقشت من الأحلام أعذبها على حجر اليقين»[2].

ففي النص إيحاء شفيف، لا يدركه القارئ بسهولة، ذلك أن كل دوال النص السابق غير موجودة، فقد أزاحها(*) النص اللاحق، وأبقى على مدلولها مستترا خلف مقصديته؛ التي توظف رؤية موسى ﷺ، الدال عليها قوله تعالى:

(1) ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص: 39.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 71.

(*) عملية الإحلال والإزاحة إحدى العمليات التي بواسطتها يقصي نص ما نصا آخر، ليحيل محلة «وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ من لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله»، [صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي...: 81]، فتتحايد النصوص، وتتداخل، ويقضي بعضها على بعض، كليا –على المستوى الشكلي– أو جزئيا، «لأن النص "الحال" قد ينجح في إبعاد النص "المزاح"، أو نفيه من الساحة، لكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه، أو من إزالة بصماته عليه.»، [نفسه: 81].



﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ۚ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي ۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ۚ فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ (143) ﴾[1].

فالنص الشعري تهيمن عليه النزعة الصوفية، التي تبلغ ذروتها في "هل زل الخيال إلى خوارقه وأبصر كوكب التقوى على جبل من الآثام"، إذ يستبطن حكاية طلب الرؤية لله منه، وما ترتب عليها من فعل خارق، وهو إذا يستبطن ذلك لا يوحي به مباشرة، وإنما يوحي بخلافه، فتبدو الرؤية هنا إبصارا ناتجا عن الخيال، لا عن ذات بشرية/ موسى، ويكون هذا الإبصار موجها إلى كوكب التقوى الذي يرمز إلى الذات الإلهية العليا/ الله، على جبل آثامه هو، الذي حال دون رؤيته الحق، وكأن البشرية صنو للآثام أو الخطأ فالطينية لا ترقى إلى النورانية حتى تتخلص من الصلصالية، فثمة ذات عليا تتمظهر في النص المتناص/ "الله/ كوكب موصوف بالتقوى" (=مقدس)، وبالمقابل ذات دنيا/ بشرية/ جبل موصوف بالآثام" (=مدنس)، وفي كلا النصين يهيمن البحث عن العالم المقدس، والرغبة في التخلص من العالم المدنس.

وكما تحكي التفاسير[2] أن موسى بعد أن بلغ ميقاته/ "الموعد المضروب" لرؤية الله، والحديث معه، ذهب إلى المكان المحدد، فسمع الله يتكلم من كل الجهات، دون أن يراه، أو يجد مكانا يميزه فيه، فطلب منه موسى أن يتجلى كي يراه، فقال لن تستطيع رؤيتي فانظر إلى الجبل، وهو أقوى منك، فإن استقر فستراني، فاندك الجبل فغشي على موسى.

إن هذه النتيجة التي ترتبت على ذلك؛ تدل على أن الفعل خارق، وخارج عن المألوف، وهو ما لم يهمله النص الشعري، فقد أسند الفعل الذي يتضمنه إلى الخيال في

(1) الأعراف، آية: 143.

(2) ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج: 3: 468-473.

درجته الثانية، وليس في درجته الأولى، بل إذا زل إلى أعلى حالاته/ خوارقه، وهو إذ يسند هذا الفعل إلى الخيال لا يسنده جزافا، إلا بعد الإقرار بفقدان موضوع الجهة/ القدرة، فإن قدميه قد أخذتاه إلى ما ليس له علم، ففقد المعرفة التي تعد أساساً مركزياً ينبغي وجوده في أي ذات؛ حتى تتمكن من إنجاز برنامج معطى، فكل شيء هنا ناتج عن زلة قدم إلى جهة غير معلومة، فهو "سالك نهبت شرارة وجده، رأى فألقى ما رأى في الريح؛ لكي يزداد الهذيان"، وهذه الحالات والرؤى الصوفية/ الشعرية ترتقي لما ترتقي إليه عادة مواجيد المتصوفة، وأحوالهم، وتماهياتهم في الحالات، والرؤى، والرياضات الروحية؛ التي يمارسونها بغية التطهر من الجسد..

وإذا كان هذا الملفوظ يعالج قضية صوفية، فهناك إيحاءات تعالج تجربة إنسانية تتعلق بقضية المجتمع/ الوطن/ الإنسان، وضياعه بين الآلات المعاصرة؛ مثل قول الشاعر:

«كلما مسنا الضر كنا نقلب أبصارنا،

فنرى النفط من جرحنا يتدفق،

ثم يباعد أسفارنا..»[1].

فعلى الرغم من إحالة النص إلى نصين قرآنيين في السطر الأول من النص "كلما مسنا الضر" إلى "قصة أيوب" عليه السلام، والآية القائلة:

﴿ ۞ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾ ﴾[2].

و"كنا نقلب أبصارنا" إلى قوله تعالى:

﴿ وَنُقَلِّبُ أَفْـِٔدَتَهُمْ وَأَبْصَـٰرَهُمْ كَمَا لَمْ يُؤْمِنُوا۟ بِهِۦٓ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَنَذَرُهُمْ فِى طُغْيَـٰنِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴿١١٠﴾ ﴾[1].

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 39.

(2) الأنبياء، آية: 83.



فإنه يبني على هذه الملفوظات وما تحيل إليه من ضياع، ومرض، وفقر، وحيرة، ما يأتي بعدها في السطر التالي من دوال، توحي بقصة انفجار السد، وانهيار حضارة سبأ، وفق شكل مغاير لسياقها التاريخي تماما، إنه يجرد الحدث من تاريخيته ليوظفه في سياق معاصر، فيحول السد من قيمته الأولى كوسيلة من وسائل الري، تشتغل في ماهيتها على خدمة المجتمع بدرجة أساس؛ إلى قيمة مادية طاغية على المجتمع، تتحول من (نفعيتها)، وتستغل استغلالا يحولها من نعمة إلى نقمة توازي تحول السد من نعمة إلى نقمة أيضا، بعد أن شتت العباد ومزق البلاد.

فالإنسان في النص الشعري يوازي السد، في النص القرآني، والنفط يوازي سيل العرم، الذي طمر كل شيء، فمزق أشلاء الوطن، إن الجرح ثقب في جسد الإنسان/ السد يتدفق منه النفط، فيؤدي بتدفقه إلى المباعدة بين الأسفار (=الضياع). إنه بهذا التماهي الذي يحدثه بين الإنسان والسد، ويحول كل منهما إلى الآخر؛ يشي بقسوة الضياع والتشتت وقسوة الفعل الدال عليه قوله تعالى:

﴿ فَقَالُوا۟ رَبَّنَا بَـٰعِدْ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوٓا۟ أَنفُسَهُمْ فَجَعَلْنَـٰهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَـٰهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَـٰتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴿١٩﴾ ﴾[2].

الذي يمارسه النفط بوصفه الحاكم الأول في هذا العصر، على الكائن البشري، فيحوله من سد "مانع/ حاجز" إلى كائن جريح، منهار، وبذلك يفقد المجتمع الإنسان/ الكائن البشري؛ حين لا تجدي هذه السلطة المادية شيئا، ومن هنا يتجلى (لا

(1) الأنعام، آية: 110.

(2) سبأ، آية: 19.



جدوى هذه النعمة)، وغلوائها الجسدي، بتدفقها من جراح الشعب الذي يختزله ضمير الجمع في دال "جرحنا".

فكلما مس القوم الضر -وهو المرض والفقر- يبحثون عن ملاذ ما، فيرون هذا النفط على غزارته لا يجدي، وإنما يعمل على فصلة القوم عن وطنهم، ومن ثم يفقدهم موضوع القيمة، علاوة على فقرهم ومرضهم، وليس هذا الفقر والمرض في درجته المألوفة هنا، إنه مرتبط بأيوب وقصته التي تشي بفظاعة الفقر، والمرض، والابتلاء وقسوته، وعلى مدى الصبر الذي مارسه أيضا، وهذا يعمق مدى وحشية الفعل الحضاري الذي يمارسه النفط/ بوصفه رمزا للعالم المادي الذي لا يرحم، فأصبح الإنسان/ السد الذي يقع عليه هذا الفعل «دال الشعب المضطهد والمقموع، ودال الإنسان المفرغ من الروح، والمسحوق الوجود، ودال الفقير أمام رأس المال، ودال الطفل، ودال المرأة في واقع تتغول فيه الغريزة، والآلة، والإيديولوجيا، ورأس المال»[1]. فتحول بين المرء وبين وطنه، وتفقده القيم التي يبحث عنها.

ومما يوحي ضمنيا بقصة سبأ وانهيار حضارتها قول الشاعر:

«...أصعد كي ترى هذا المسمى الوقت ملقى في العراء، ترى امتداد الأرض مرآة محطمة، وحزنك والمدى خطان مؤتلفان....»[2].

إن النص الشعري يستدعي إلى الذاكرة ما بعد انفجار السد، وتحطم الأرض، ويشبهها بعد التحطم بمرآة محطمة؛ ليوحي بمدى قوة الفعل الذي وقع عليها فأحالها إلى هذه الحالة، إن الشاعر لا يذكر من دوال الآيات القرآنية شيئا يدل عليها، ولكن

(1) صالح زياد، أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالا، مجلة "عبقر"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع: 4، يوليه: 2008م: 243.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 57.



المتلقي يدرك ذلك من خلال السياق الذي ورد فيه هذا النص المعنون بـ"مواقيت لأحزان سبأ"..

والملاحظ أن تيمة السد، وحضارة سبأ، وتحطمها، طاغية ومهيمنة على معظم نصوص الديوان، ولعل سر شغف الشاعر بها -على ما يبدو- تقاربها مع الواقع دلاليا، ودلالتها على تمزق الأرض وتشرد أهلها، ومن ثم فإنها تدل على انهيار حضارة كانت من أبهى الحضارات الإنسانية، وبانفجارها انتهى كل شيء وبقي ذكرى فقط.

وبذلك فإن المتن ينفتح على النص القرآني ليكتسب قوة ومصداقية نابعة من قوة ومصداقية النص القرآني من جهة، ويرتفع بقضاياه المطروحة إلى مصافّ القضايا القرآنية من جهة ثانية؛ فتكتسب قدسيتها منه سيما إذا كانت هذه القضايا ذات هم عام، وبعد قومي واجتماعي، ولها صلة بالواقع المعيش.




الفصل الثالث
التناص مع الشعر العربي القديم

الفصل الثالث

التناص مع الشعر العربي القديم

ويعد التناص مع الشعر العربي القديم أحد الآليات التي توسلها الشاعر العربي المعاصر لتخصيب نصه، ذلك أن الشعر العربي القديم أحد أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي، «الذي ارتبط به الشاعر ارتباطا فنيا وثيقا، ومباشرا؛ لاحتوائه على تجارب فنية عديدة، خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التشكل، والتحول، والتطور»[1]، وعبرت عن هموم حقبة زمنية بكل مآسيها وتحولاتها الفكرية والحضارية، فتوغلت في أعماق ووجدان وذاكرة المتلقي لمواقفها الإنسانية هذه.

وحينما عاد الشاعر إلى هذه التيمات التراثية لم يعد إليها «بهدف الاستعاضة عن الحاضر بالماضي... وإنما بهدف تحويل الجوانب التراثية المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر، وأن يجذر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود»[2]، فأخذ من هذا التراث الشعري ما يتواءم مع الحالة الشعورية، ومع ما يعتمل في نفسه، وواقعه من قضايا، وهموم يناقشها، ويعالجها، ولم يكن أخذه هذا سكونيا جامدا -في معظمه- بل أخذ يحاوره، وينفي بعض مضامينه، ويخلخل بعضها، سيما تلك التي مثلت حجر عثرة أمام التجديد الشعري، وتطور الإبداع، الذي يمثل هاجسا يظل الشاعر مسكونا به، بغية الإتيان بالجديد، وعدم اجترار الأفكار بعلاتها، وأشكالها، ومعانيها النمطية، ومن ثم فهو لا يتناص مع التراث تناصا عابرا، كما أنه لا ينفصل عنه انفصالا قاطعا إذْ «لا يُمْكِنَه قطعا، فهم ماضيه كما ينبغي إلا من خلال ضوء

(1) المغنج، استلهام التراث...: 139.

(2) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 28.



ما ينتجه عصره الحاضر، وما يبدعه في لحظاته الراهنة كما أن العكس صحيح تماما، أي فهم الشاعر لماضيه لا يتم على وجهه السليم إلا إذا كان مستضيئا بمطالب الحاضر ونداءاته.»[1]. فيكون كل منهما مكتسبا روح الآخر، فيغدو التراث مندمجا في روح العصر، غير غريب عنه، ومندغما في جمالياته، والحاضر -تماما- آخذا من هذا التراث ما يجدي، بحيث يتعايشان دون قطيعة إنسانية، أو تغريب ما، ومن ثم فقد وجد الشاعر في تجارب الماضي مؤشرا على تجربة عصرنا، فاستحضرها، وأنطقها، واتخذها حجة يدين بها العصر، وتناقضاته[2].

والعواضي في متنه الشعري قد انفتح على الشعر العربي القديم، انفتاحا فيه مساءلة، ورفض، وتجاوز، بوصف هذا الأخير «حركة نفي للموجود الراهن بحثا عن موجود آخر»[3]. إنه يرتبط في انفتاحه على آفاق النص الشعري العربي القديم بهاجس التجاوز، ورغبة الخروج عن الأنماط المستهلكة، التي تعد انشدادا غير مبرر إلى الماضي، بشكل صامت، ويعمد إلى نفي حالة القداسة عن أشكال شتى تعتبر فاقدة للمعنى، ولم تعد صالحة في العصر، ويقوم بطرح ما هو ضدها، ومن تلك القضايا قضية الأطلال

(1) د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م: 35.

(2) ينظر: د. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل المركز القومي للنشر، الأردن، د. ط، د. ت: 75.

(3) أدونيس، الشعرية العربية: 75. ويحمل مصطلح التجاوز في ماهيته معنى التحول، والاستشراف من جهة، ومعنى التقدم، والتطور من جهة أخرى.

والبكاء عليها(*)، ويأتي تناص متن العواضي مع الشعر العربي القديم عن طريق "الاقتباس" و"الإحالة" و"الإيحاء".

أ. التناص الاقتباسي:

و يأتي اقتباس العواضي من الشعر العربي القديم مبنيا على تيمات يستمدها من البنى المتمفصلة فيه، ومن الواقع أيضا، ويعمل على نفي حالة القداسة عنها من جهة، ويسخر منها وبها من جهة أخرى؛ بغية تجاوزها وتجاوز الواقع المحيط، ويعالج فيها قضايا مصيرية يتغيا منها فتح آفاق المتلقي ليتنبه لها فيتجاوزها ويأتي ببدائل تقترحها النصوص كما في قوله:

«زهرة الأقحوان التي تعشق الروح والروح ليس لها مستقر تعود إلى شاطئ الروح تغرس بعض ضفائرها وتنام؛ فتوقظها الكائنات الهزيلة ثم تغني لها لحظة وتغيب فينكسر الحزن بين حواجبها وتردد في شجن لونه قرمزي سنمت الزمان الملون **بالخيل والليل والبيد** كيف اغني؟؟ وذاكرتي من حجر»[1].

فالشاعر يستحضر صدر بيت المتنبي:

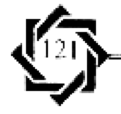
الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[2]

ومن ثم يقوم بتحويل معناه تحويلا ساخرا، يعبر عن سأم الذات المتلفظة من الليل، والخيل، والبيد؛ لأنها توضح «البعد الخفي الذي تحترفه فئات مخادعة بحجة

(*) ثمة ثورة على المقدمات الطللية منذ القدم، وليس هذا مجال تناولها، أو رصدها، ومن ثم ينبغي الإشارة –هنا- إلى أن طرح الشاعر يختلف تماما عن تلك الطروحات إلى حد بعيد.

(1) مجموعة: "إن بي رغبة للبكاء": 18.

(2) د. يحيى شامي، شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 198[illegible]م: 329.



الحفاظ على التراث فعلا لقتل إمكانات بناء عالم متجدد... [و] يوحي السأم بأن الخطاب التاريخي ليس إلا وسيلة للموت»[1]، والعقم الفكري، والحضاري، إنه بحثٌ عن الخروج من رحم "القبيلة"، بوصفها إحدى ركائز الرجعية التي تكبل زهرة الأقحوان/ (الوطن/ الإنسان)/ التي تعشق الشمس/ (الحرية)/ ، فثمة دوال تزدحم في الملفوظ وتشي بالعقم الفكري/ الحضاري؛ نتيجةً لممارسة الكائنات الهزيلة/ السلطة، فثمة:

كائنات هزيلة ← سلطة/ معيق.

شجن لونه قرمزي ← حزن.

زمان ملون بالخيل.. ← انقطاع الحركة/ موت.

ذاكرة من حجر ← عقم الذاكرة/ موت التفكير.

فالاستلاب هو المهيمن على البنية العميقة والسطحية هنا، إن هذا الحقل الدلالي يجذر انقطاع الحركة عن كل شيء، «فالكائنات الهزيلة تفرض خيارها بإتقانها خديعة الفناء اللحظوي الذي يحول العالم إلى بؤرة للحزن، والسكون، حتى الذاكرة تتحول من مولد لابتكار العالم إلى حجر محض»[2]، ومن ثم فإن النص الحاضر يعمد إلى قلب سياق هذا الشطر، واستبداله بسياق مغاير تماما، إن سياقه الأصلي سياق مدح، إذْ إنه ورد مندرجا في قصيدة قالها المتنبي «في مدح سيف الدولة، وفيها يفخر بنفسه، ويرد كيد

(1) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن، مقاربة لخطاب المكابدة في (إن بي رغبة للبكاء)، مجلة مدارات، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، ع: (4)، آيار: 1998م: 4.

(2) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن: 3،4.

الحساد من الشعراء الذين أفسدوا ما بينه وبين الممدوح»[1]، وفي النص المعاصر جاءت في سياق مغاير تماما، إنه سياق هجاء للـ"الكائنات الهزيلة"/ السلطة، بوصفها معيقا لـ"زهرة الأقحوان"/ الوطن، عن الاتصال بموضوع القيمة/ الحركة والخصب، وهو بذلك يهدف إلى جعل الزهرة/ «العالم بمثابة كينونة تخرج على حدود السكون، إذْ لا خيار فحقيقة البقاء الحي لا تثبت إلا بالتجدد»[2]، وإذا انتفى التجدد وتم الانفصال عنه فإنه بالضرورة ينتفي الاتصال بالتجاوز، وتتعلق الرؤى، وتنعدم الحركة.

وتستمر السخرية في الملفوظ الذي يلي هذا الملفوظ، حينما يعلن عن اقتباس آخر للجملة/ المفتاح، المتعلقة بمعلقة امرئ القيس "قفا نبك":

«الصباح الجميل المبكر مختبئ في القفار يخاف القبائل تلك التي لا يحركها غير بوصلة الثأر والغزوات البليدة في وطن، توأم هو والروح لا يعرف الآن كم أخرتنا "قفا نبك" معلنة لا سفر.»[3]

فهو يضعنا أمام قول الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل[4]

فإذا كانت «طبيعة التناص تفرض انتقال بعض الألفاظ من النص الغائب/ (المهاجر) إلى النص الحاضر»[1]؛ فقد انتقلت "قفا نبك" من المعلقة إلى هذا

(1) د. يحيى شامي، شرح ديوان المتنبي: 328.

(2) د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن: 3.

(3) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 11.

(4) امرؤ القيس، ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 2، 2004م: 21.



الملفوظ، إلا أنها لم تنتقل انتقالا جذريا، بدلالاتها الخاصة بها فقط، بل إن دلالتها تنتفي هنا، ويتم تحويلها، «إذْ ليس هناك نص يقوم بتحويل نص سابق دون أن يمارس عليه – بشكل أو بآخر – نوعا من التغيير الذي يمس جانبه الدلالي، ولذلك يطلق [جينيت] مصطلح التحول الدلالي Transformation semantique على كل تغيير يمس تيمة النص السابق»[2]، فإن تيمة النص المتناص «جاءت نتيجة للغياب والعدمية»[3]/ "غياب الأحبة، وضياع الديار"، إنها ناتجة عن استلاب مواضيع قيمة شتى، انفصلت عنها الذات، بالفعل، وبالقوة، وفي النص الحاضر ثمة رفض لهذا البكاء، وسخرية منه، لأن الشاعر «يستدعي مثل هذه الأجواء الطللية القديمة لتصوير واقع التخلف، والتهكم من الذين يكتفون من الأصالة والتراث بمظاهر شكلية باهتة، أو بالتباكي الطللي السلبي، دون أن تكون دعوة حقيقية لقيم التراث، [بغية الامتلاء بها، وتمثلها، ومن ثم تجاوزها بوعي]، من خلال إصرارٍ فاعلٍ، وتَمَثُّل واعٍ لقيمه، مع إدراك كافٍ لروح العصر، ومعطيات الواقع الحضاري المتجدد، والمتطور»[4]، إن "قفا نبك" في النص المعاصر تعد مصدر تأخر، واستلاب، من حيث إنها تصر على الإقامة، وعدم الرحيل:

"لا يعرف الآن كم أخرتنا **"قفا نبك" معلنة لا سفر**".

---

(1) المغنج، استلهام التراث: 136.

(2) سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ: 58.

(3) المغنج، استلهام التراث: 194.

(4) حسين العربي، التناص وجمالياته: 86، 87.



إن الشاعر يقتبسها كما هي، ويدمجها في نصه، ويجعل فعلها/ (التأخير)، موازيا لفعل القبائل، التي يخافها الصباح/ الحرية/ الانعتاق، ولا يحركها غير بوصلة الثأر والغزوات البليدة، بل إن الفعل الذي تمارسه القبيلة يعد امتدادا حضاريا/ (منكفئا على الموت وعدم الحركة)/ ، للفعل الذي تمارسه هذه الجملة من إعاقة عن الانتقال من البكاء، وندب الحظ، والحنين إلى الماضي، إلى أفعال حضارية معاصرة، فالبكاء يعد فعلا غير حضاري، وممارسته تمثل خروجا من الراهن، وانكفاء عن الواقع، وهربا منه، ونفيا واستلابا وتقوقعا، بل إنها موت وعدم فعل.

إن الشاعر برغم كل ذلك لا يسخر من هذه الجملة ومن البكاء الذي تكتنزه لذاتها، وإنما يسخر من امتداد الفعل إلى زمن لم يعد البكاء فيه مجديا، بل إنه يعيد إنتاجها وفق رؤياه من الحاضر، ومما يدور فيه، ومن ثم يسخر من فعل القبائل، كالثأر، والغزوات –التي يمعن في السخرية منها، فيصفها بـ"البليدة"–، التي تتم في وطن غير ممتلك للمعرفة: (لا يعرف الآن كم أخرتنا..)، والقبائل جزء من هذا الوطن الفاقد لأهم عنصر من مواضيع الجهة، ومن ثم فإنها تعكس نظرة الشاعر الحديث بشكل عام، والعواضي بشكل خاص إلى الماضي، إنها «نظرة متفردة تنبثق عن رؤيا شعرية، تتمثل حيوية الماضي، وتجعل منها دما يتلألأ في ثنايا النص، ويثري تكويناته ولغته»[1]، ومن ثم يكشف زيف الممارسات المعاصرة التي لا تعي هذا التراث، ولا تتمثله تمثلا خلاقا، ولا تخرج منه خروجا مسؤولا، بغية تجاوز ما ينبغي تجاوزه منه، وتكشف من جهة أخرى عجز العقل العربي عن إنتاج شيء مسؤول غير البكاء.

ويمتد هاجس التجاوز إلى قوله:

«متفاعلن متفاعلن في **غيمة الأسفار خمس فوائد**، لا حلم إلا ما يخط على زجاج الروح معنى للتأمل في مرايا الكائنات ولازمان سوى المكان فكف عن دورانك العبثي

---

(1) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: 35.



كي يترتب الحلم البطيء موشحا لا الروح مل، ولا الخفي من العوالم دل أسفاري على بلد أحب، يدور في فلك القصيدة خطوتين إلى الأمام **فوائد الأسفار خمس في مرايا الكائنات**: دبيب نمل فاعلن متفاعلن، وجناح نحل فاعلن متفاعلن، وشذى لأزهار، وسنبلة تجود، وغيمة الأحلام تهطل كلما فتشت في الأشواق عن بلد يحبك يا فتى.. متفاعلن متفاعلن.. سترى المدى قفرا وفوضى الوقت أيتها القبائل والدخان»[1].

فهو يقتبس قول الإمام الشافعي:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا	وسافر ففي الأسفار خمس فوائد
تفرُّجُ همٍّ، واكتساب معيشة	وعلم وآداب وصحبة ماجد[2]

وهو إذْ يقتبس من دواله يعمل على تحويلات شتى فيها، ويدمجها موزعة في نصه، ففي:

النص السابق: ← "سافر ففي الأسفار خمس فوائد.."

النص اللاحق: ← "في غيمة الأسفار خمس فوائد.."

يعمل النص اللاحق على إحلال غيمة، وجعلها تقوم بالفعل الذي قامت به الأسفار في النص السابق، ومن ثم يزيح الفوائد التي فيه، ويبدلها بخمس فوائد أخرى:

1- دبيب نمل.

2- جناح نحل.

3- شذى لأزهار.

4- سنبلة تجود.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 37.

(2) الشافعي، ديوانه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م: 49.



5- غيمة الأحلام..

إن هذه الفوائد التي يستبدلها؛ تنفي من جهة فوائد السفر القارة في المتناص، وتبين عدم جدواها من جهة أخرى، فدبيب النمل، وجناح النحل، لا يجدي مسافرا، وكذلك شذى الأزهار، وربما تجدي منها السنبلة فقط، إنه سفر معطل، فالذات لم تجِدْ وجهة للسفر، وهو ما يتجلى من أمره لنفسه بالكف عن الدوران العبثي، إن البلد الذي يحبه غير موجود، فهي أسفار بلا فائدة، ما يشي بعبثية التنقل، ولذلك يقرن بعض الفوائد الجديدة بتفعيلتين/ (متفاعلن متفاعلن، أو فاعلن متفاعلن)، إن التفاعيل مجردة لا معنى لها، إنها فارغة من معنى، إذْ إنها لا تكتسب معنى إلا حينما تصبح جزءا من بيت، أو قصيدة، ومن ثم فلا جدوى منها تماما كعدم جدوى السفر هذا، فالنص بذلك يحطم رتابة الصورة المألوفة عن الأسفار، والمتمفصلة في المتناص، ويشحنها –من خلال علاقة التناص التي يقيمها معه– بطاقة تعبيرية، ودلالية هائلة[1]، تعكس الماضي المكتنز لفوائد الأسفار، وتؤشر الحاضر الفاقد لتلك الفوائد، والمليء بالفوضى، وتتغيا صناعة مستقبل مغاير، في سياق متناغم يرمي إلى استعادة مواضيع القيمة/ فوائد الأسفار، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، وإنما يؤكده حينما يجعل الفوائدَ التي تهطل ساعة البحث عن وطن يختبئ في الأشواق؛ غيمةَ أحلام، إنه بحث عن كائن محسوس/ وطن، في كائن مجرد/ الشوق، مما يشي بعبثية البحث، ولا جدوى الحصول على المبتغي، وهو ما يصل إليه في آخر الملفوظ: (سترى المدى قفراً)، و (فوضى الوقت أيتها القبائل والدخان)..

ويمتد هذا العبث وحتمية عدم جدوى الأشياء؛ إلى الملفوظ التالي له:

«وقف الفتى في أول الأسفار مندهشا يتمتم: **ما أظن أديم هذا الأفق إلا من رفات قبائل غابت** لكي تتمسرح الطرقات ثم تعود. ما جدوى الشجون. **وما أظن أديم هذي الأرض إلا من حطام قبائل النخل العجوز**. إلى الأمام. لنودع الفوضى

(1) ينظر: أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2005م: 36.



كي يترتب الحلم البطيء موشحا لا الروح مل، ولا الخفي من العوالم دل أسفاري على بلد أحب، يدور في فلك القصيدة خطوتين إلى الأمام **فوائد الأسفار خمس في مرايا الكائنات**: دبيب نمل فاعلن متفاعلن، وجناح نحل فاعلن متفاعلن، وشذى لأزهار، وسنبلة تجود، وغيمة الأحلام تهطل كلما فتشت في الأشواق عن بلد يحبك يا فتى.. متفاعلن متفاعلن.. سترى المدى قفرا وفوضى الوقت أيتها القبائل والدخان»[1].

فهو يقتبس قول الإمام الشافعي:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا ... وسافر ففي الأسفار خمس فوائد

تفرُّجُ همٍّ، واكتساب معيشة ... وعلم وآداب وصحبة ماجد[2]

وهو إذْ يقتبس من دواله يعمل على تحويلات شتى فيها، ويدمجها موزعة في نصه، ففي:

النص السابق: ← "سافر ففي الأسفار خمس فوائد.."

النص اللاحق: ← "في غيمة الأسفار خمس فوائد.."

يعمل النص اللاحق على إحلال غيمة، وجعلها تقوم بالفعل الذي قامت به الأسفار في النص السابق، ومن ثم يزيح الفوائد التي فيه، ويبدلها بخمس فوائد أخرى:

1- دبيب نمل.

2- جناح نحل.

3- شذى لأزهار.

4- سنبلة تجود.

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 37.

(2) الشافعي، ديوانه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م: 49.



5- غيمة الأحلام..

إن هذه الفوائد التي يستبدلها؛ تنفي من جهة فوائد السفر القارة في المتناص، وتبين عدم جدواها من جهة أخرى، فدبيب النمل، وجناح النحل، لا يجدي مسافرا، وكذلك شذى الأزهار، وربما تجدي منها السنبلة فقط، إنه سفر معطل، فالذات لم تجِدْ وجهة للسفر، وهو ما يتجلى من أمره لنفسه بالكف عن الدوران العبثي، إن البلد الذي يحبه غير موجود، فهي أسفار بلا فائدة، ما يشي بعبثية التنقل، ولذلك يقرن بعض الفوائد الجديدة بتفعيلتين/ (متفاعلن متفاعلن، أو فاعلن متفاعلن)، إن التفاعيل مجردة لا معنى لها، إنها فارغة من معنى، إذْ إنها لا تكتسب معنى إلا حينما تصبح جزءا من بيت، أو قصيدة، ومن ثم فلا جدوى منها تماما كعدم جدوى السفر هذا، فالنص بذلك يحطم رتابة الصورة المألوفة عن الأسفار، والمتمفصلة في المتناص، ويشحنها –من خلال علاقة التناص التي يقيمها معه– بطاقة تعبيرية، ودلالية هائلة[1]، تعكس الماضي المكتنز لفوائد الأسفار، وتؤشر الحاضر الفاقد لتلك الفوائد، والمليء بالفوضى، وتتغيا صناعة مستقبل مغاير، في سياق متناغم يرمي إلى استعادة مواضيع القيمة/ فوائد الأسفار، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، وإنما يؤكده حينما يجعل الفوائدَ التي تهطل ساعة البحث عن وطن يختبئ في الأشواق؛ غيمةَ أحلامٍ، إنه بحث عن كائن محسوس/ وطن، في كائن مجرد/ الشوق، مما يشي بعبثية البحث، ولا جدوى الحصول على المبتغى، وهو ما يصل إليه في آخر الملفوظ: (سترى المدى قفراً)، و (فوضى الوقت أيتها القبائل والدخان)..

ويمتد هذا العبث وحتمية عدم جدوى الأشياء؛ إلى الملفوظ التالي له:

«وقف الفتى في أول الأسفار مندهشا يتمتم: **ما أظن أديم هذا الأفق إلا من رفات قبائل غابت** لكي تتمسرح الطرقات ثم تعود. ما جدوى الشجون. **وما أظن أديم هذي الأرض إلا من حطام قبائل النخل العجوز**. إلى الأمام. لنودع الفوضى

(1) ينظر: أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م: 36.



لجيل بعدنا. ونقول من أسمائنا الفوضى ونبكي كلما طارت إلى ما بعد أسوار الطفولة كل أسراب الحمام»[1].

و«بما أنه يمكن لنص واحد أن يكون له صلات ذات دلالة بمجموعة لانهائية من النصوص الأخرى..»[2]؛ فإن هذا الملفوظ يستدعي نصين معا، الأول نص الشافعي الآنف الذكر، والثاني قول المعري:

خفف الوطء، ما أظن أديم الـ ... أرض إلا من هذه الأجساد[3]

ففي بداية الملفوظ ثمة إقرار بأن الفتى قد انخرط في السفر، وفي أول الأسفار وقف مندهشا يتمتم: بأن أديم هذي الأرض من رفات قبائل، إنه -هنا- يعزز الضياع، وعدم الجدوى من الأسفار التي يحملها الملفوظ الماضي، وكذلك التشاؤم من السفر، وهو إذ يحيل إلى الملفوظ الماضي وأسفار الشافعي، يحيل إلى مرثاة المعري، التي يضمنها «أفكاره وآراءه، وفلسفته المتشائمة، ونظرته إلى الحياة، والموت»[4]، على عكس النص المعاصر الذي يحمل رفضا للسفر، بوصفه انتقالا من مكان مجهول إلى آخر مجهول أيضا، لا يمتلك قيمة حب الفتى، فسبب الرفض واضح إذن.

وهو إذْ يحول الرؤية التي يضمنها قول المعري يعمل على إبدال الأرض بالأفق، وإبدال الأجساد بالقبائل التي "غابت لكي تتمسرح الطرقات" وتعود، ومن ثم يعلن عن عدم جدوى الشجون، ظنا أن أديم الأرض من حطام قبائل النخل العجوز، إنه

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 38.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية...: 34.

(3) أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1957م: 7.

(4) د. يحيى شامي، أبو العلاء المعري من "سقط الزند" إلى "اللزوميات"، سلسلة أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002م: 36.



حينما يبدل دال الأجساد بالقبائل يبدلها بلفظة مليئة بالسخرية من الفوضى، على اعتبار أن القبائل مصدرٌ للفوضى، بوصفها كائنات لا تقبل بالنظام، وترفض العمل المرتب، ومن ثم فإن الشاعر يرى بأن كل شيء غير مجد، مادام جزءا من القبائل، إنه يرفض السفر في أرض/ قبائل، ويمعن في سخريته من القبائل حينما يصف حطامها بحطام قبائل النخل العجوز، إنه يعمق لا جدوى السفر، ورفضه، ولكن الذات المتلفظة تقر مكرهة في آخر هذا الملفوظ بالمضي على مضض: "إلى الأمام لنودع الفوضى..."، إنه سفر لا لتحقيق الفوائد السابقة، بل لإيداع الفوضى لجيل قادم، والتصريح بأن من أسمائهم الفوضى، ومن ثم لتحقيق البكاء... إلخ.

ويظل هاجس التجاوز المعزز بالسخرية يسيطر على كثير من نصوصه الأخرى إذ نجده يقول من نص "إن جثت الحركات":

«لا التكعيب أوصلنا إلى ما بعد خيمتنا ولا النثر المشتت تحت أقدام المعلقة العجوز يشد أزر القادمين بأي نصر سوف ندخل دار عبلة بالجواء، وأي وحي يقنع العبسي عنترة الفتى الفضي. في آهاتنا تتقاطع الكلمات. لكن القصائد أكثر الطرقات إيلاما إلى أطلالنا. فقفا لنبكي أكبر الأطلال في تاريخ امتنا العدالة والنظام»[1]

ففيه اقتباس لقول عنترة:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي ... وعمي صباحا دار عبلة واسلمي[2]

فالنص اللاحق يقدم حالة ذات يائسة عن الخروج من رحم الجمود، وعدم جدوى الحداثة، تماما كعدم جدوى الأخذ من القديم:

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 45.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 201.

"فلا التكعيب أوصلنا إلى ما بعد خيمتنا.. ولا النثر المشتت تحت أقدام المعلقة العجوز"

فالتكعيب أحد حركات الحداثة في فن الرسم، وبالمقابل فإن النثر أحد أدوات التجديد الكتابي في الجسد الشعري، وهو إعلان عن عدم جدوى حركات الحداثة هذه، في الخروج إلى ما هو أبعد من "الخيمة" الدالة على الصحراء «بما ترمز إليه من تيه، وقساوة، وحرمان»[1]، وعلى بداية الحياة، وصعوبتها، وعلى التنقل من مكان إلى آخر، بحثا عن الماء والمرعى، ومن ثم إقرار بـ"لامدينية" الحياة، فثمة رفض لهذه القيم، وإقرار بفشل التجديد؛ الدال عليه الاستفهام الإنكاري الساخر في قوله:

"بأي نصر سوف تدخل دار عبلة بالجواء"

الذي يعيد كتابة قول عنترة:

"يا دار عبلة بالجواء..."

إنه تجديد لم يستطع أن يغير الواقع السياسي والاجتماعي إلى أفضل، أن يتجاوز صحراء السياسة وجدب الواقع، فأي نصر حققته القصائد عبر البكاء على العدالة والنظام؟.

وكنتيجة لذلك يعلن بأن أكثر الطرقات إيلاما إلى الأطلال هي القصائد، فالشعراء وقصائدهم سبب في الرجعية، إنه موقف من التجديد الشعري برمته، يعلن في الملفوظ عن عدم تجاوز الشعراء القدامى، وعدم خروجهم من رحم السابقين، وهو ما يعلن عنه الشاعر في إحدى حواراته الصحفية إذ يرى: «بأن القصيدة العربية قد مرت بنحو خمسة أشكال: العمود، الموشح، التفعيلة، المدور، والنثر... [ويعتقد] أنه بؤس ثقافي أن تكون هذه الأشكال الخمسة هي الأواني الوحيدة لهذه الشعرية العربية على

(1) أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية: 35.

مدى 16 قرنا، وهذا البؤس يدل على حاجتنا إلى التجديد..»[1]، ولذلك فالملفوظ الشعري لا يكتفي بالسخرية من الواقع الأدبي المنهمك في شكليات غير فاعلة فقط، بل إنه يقرنه بالواقع السياسي بغية تحريكه، وتعديله، فلا تطور سياسي إن لم تكن ثمة تطورات اجتماعية، فيرمز للمشهد السياسي بعنترة العبسي، البطل العاشق، الثائر، القوي، برغم عبوديته، وهو إذ يرمز به يرى بأن ما يحدث لن يقنعه، إن هذا البطل التاريخي لن يقتنع بما يحدث في العصر الحديث، ومن ثم يعلن في اقتباس آخر لمطلع معلقه امرئ القيس؛ أن أكبر الأطلال في تاريخ الأمة هي العدالة والنظام، فثمة إقرار بأن هاتين التيمتين مجرد أطلال، وهو تعميق لتوقف التقدم، فإن انعدام العدالة/ فوضى وظلم، وانعدام النظام فوضى أيضا، والفوضى ثبات، وعدم تجاوز، و"لا حركة"، وإن كانت فهي حركة عشوائية، والعشوائي متوقف عن إنتاج ما يفيد، ولذلك جاء رفضه للبكاء في الملفوظات السابقة ظاهرا بالقوة لأنه بكاء مجاني مع المراوحة في المكان المتهالك، وهنا جاءت دعوته ظاهرة للبكاء على العدالة والنظام لأنهما غير فاعلين.

ب. التناص الإحالي:

ويعمد التناص الإحالي إلى إعادة صياغة المتناص، وتفكيك بناه التركيبية والدلالية، وتوزيعها في فضاء النص الحاضر، فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة، ويُبْقي منها جزءا يسيرا/ دالا -مثلا- أو جملة فقط، غير أن هذا الجزء المتبقي يحيل على الكل/ النص السابق و/ أو سياقه ودلالاته، ويأتي هذا النوع في شعر العواضي معتمدا على إزاحة الدول، أو استبدال الحوافز، أو كليهما معا، ومن نماذج الإحالات التي تعمد إلى إزاحة الدوال والإبقاء على دلالاتها قول الشاعر:

(1) من حوار مع الشاعر "أحمد العواضي"، أجراه: أحمد الأغبري، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، السنة الرابعة، ع: (37)، يونيو(حزيران)، 2008م: 57.



«تسقط الشمس في أفق البحر في لحظة وتئن

ويطيء من الخلف ليلٌ قديم

ووقع خطى للشجن»[1]

إن هذا الملفوظ يستدعي بشكل مزدوج ملفوظين شعريين، أولهما قول النابغة الذبياني:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصب … وليل أقاسيه بطيءِ الكواكب[2]

وليل امرئ القيس في قوله:

فيا لك من ليل كأن نجومه … بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها … بأمراس كتان إلى صم جندل[3]

وهو إذْ يحيل إلى هذين الملفوظين؛ يُغَيِّبُ دوالهما ويمحوهما، ويبقي على دالَّ "بطيء" و"ليل"، من ملفوظ النابغة، وعلى دلالة ليل امرئ القيس فقط، في بطئه وقسوته، فإذا كان ليل النابغة طويلا لا يزول؛ فإن ليل امرئ القيس في سياقه العام ليس ليلا طبيعيا، إنه ليل شعري، تتخفى وراءه قصة مقتل أبيه، وغربته، وضياعه، وموته في

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 30.

(2) النابغة الذبياني، ديوانه، اعتنى به وشرحه حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2005م: 13.

(3) أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت: 74-79، وثمة اضطراب في البيتين الأخيرين من طبعة ديوان امرئ القيس المعتمد هنا لذا عاد الباحث إلى شرح القصائد السبع...

النهاية، إنه ليل يختزل فيها يختزله قصة رغبة الثار، والانتقام، بغية استعادة القيمة المفقودة/ المُلْك، فهو بذلك لحظة تاريخية لم تعد فاعلة في الحاضر، ومن ثم فانه يتفق مع دلالة ليل النابغة، فنجومه مشدودة إلى صم جندل وجبل يذبل فلا تتحرك فهو بذلك ليل ثابت طويل لا يزول، أما ليل النابغة فهو بطيء، وشتان بين البطء والثبات، أما ملفوظ العواضي فإنه يعلن عن غرق الشمس، وسقوطها في البحر، وإتيان هذا الليل من الخلف، فثمة حالة انقطاع للشمس، بما هي مصدر للحرية، والضوء، والضوء مصدر خروج من العتمة، بما هي عبودية، على عكس الشمس التي تمثل رمزا للخروج من إسار العبودية وتفلت من أغلالها، فثمة لحظة غياب لهذه الحرية، فهو غياب/ سقوط في البحر الذي يحيل في إحدى دلالاته السلبية إلى الغربة، والضياع، إنه سقوط إلى أعماق هذه الغربة المظلمة، وإعلان عن انقطاع لحظة الضوء، وعن حالة عودة إلى الوراء، حيث إتيان ليل قاس، قادم من الخلف/ الذاكرة، ففي لفظة "الخلف" دلالة على أن الذات كانت في لحظة تقدم ساعة الاتصال بالشمس، وثمة رجعية/ عودة إلى الاتصال بالليل، ثمة انقطاع عن موضوع القيمة الايجابي، واتصال بموضوع القيمة السلبي/ ليل.

وثمة إحالة أخرى إلى بيت النابغة الذبياني السابق، في ملفوظ آخر للعواضي، يقول فيه:

«كليني أميمةُ للشعر.

إني فتىً موغلٌ في شجوني،

وروحي مشتتةٌ في براري القصيدة.

والقلب ليس سوى سلة لحطام المعاني»[1]

(1) مجموعة "قصائد قصيرة": 18.

فهو يحيل إلى بيت النابغة الذبياني:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطيء الكواكب[1]

ويوظف منه دَالّي: "أميمة" و "كليني"، ويعمد إلى تسمية النص كليا بـ "أميمة"، ويقوم باستبدال الحوافز والدلالات في النص المتناص، فقد جاء طلب النابغة من أميمة لكي تتركه لهمٍّ من صفاته النَصَب، وليل من صفاته الطول، وعدم زوال كواكبه، إنه يختزل حالة إنسانية ذاتية، خاصة بالنابغة، وفي ملفوظ العواضي فإن الهم الشاغل "فني" صرْف، فهو يطلب من أميمة تركه لسبب آخر تماما، يطلب منها تركه لـ "الشعر" فهو:

فتى ← موغل في شجونه،
فتى ← روحه مشتته في براري القصيدة،
فتى ← قلبه ليس سوى سلة لحطام المعاني،

فالعواضي يتبدى هنا رافضا للحب، رافضا لما سوى الشعر، فروحه معلقة بالقصيدة، وقلبه ليس للحب، إنه "ليس سوى سلة لحطام المعاني"، ومن ثم فإن في بيت النابغة سياق هم، وحزن، وليل، وهنا سياق رفض للحب:

النابغة: ← دعيني وهمي.

العواضي: ← دعيني وشعري.

وقد تأتي الإحالة معتمدة على استبدال السياق المرجعي للنص السابق، إذْ يعمد النص الحاضر إلى استبدال سياق النص الغائب بسياق مغاير له كقول العواضي:

(1) النابغة الذبياني، ديوانه: 13.



«خبأت حزني في "سجنجلة". وبعضي في إناء الوقت...»[1]

فهو يحيل إلى قول امرئ القيس:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ... ترائبها مصقولة كالسجنجل[2]

ففي حين كانت "السجنجل" مشبها بها ترائب الحبيبة، أو الحبيبة نفسها؛ أصبحت في النص اللاحق مخبأ يخبئ فيه الشاعر حزنه، وهو إذْ يعمد إلى إبدال دلالتها ينفي سياقها، فيتحول من سياق تشبيه/ حب، إلى سياق حزن، من ثم يزيح دوال البيت الأخرى، ويبقى على "سجنجل" بعد تحويرها إلى "سجنجلة".

وإذا كان قد أبدل السياق في هذه الإحالة من سياق حب وغزل ووصف لترائب المحبوبة؛ فإنه في إحالات أخرى يبقي على السياق العام الدال على الحزن، ويضيف إليه تيمة الضياع وعدم الجدوى كما في قوله:

«ذهبت رياحك والبلاد تعظ معصمها أسى وتناوش الكلمات، تلقي كسرة من خبزها وفؤادها للطير، ماذا أنت فاعلة وكل **تميمة ضاقت** كأن الخوف والظلمات ما صنعت يداك...»[3].

فهو يحيل إلى بيت أبي ذؤيب الهذلي القائل:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ... ألفيت كل تميمة لا تنفعُ[4]

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 50.

(2) امرؤ القيس، ديوانه: 40.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 79.

(4) أبو ذؤيب الهذلي وساعدة بن جؤيّة، ديوان الهذليين، القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995م: 3.



فأبو ذؤيب الهذلي يرثي أبناءه الخمسة، الذين أصيبوا كلهم في عام واحد، ومن ثم فإن سياقها مليء بالحزن، والموت، وهو ما يعبر عنه بفعل "أنشبت" الذي لا فرار من قوته عند حلول المنية، وملفوظ العواضي يقوم بتحويل هذا الجزء من البيت، لكن اشتغاله على الضياع، وفقدان قيم الاستقرار يحيل إلى هذا الحزن، وهو إذْ ينفي هذا الجزء يبقي على شيء من دوال البيت التي تحيل إلى بقية الدوال الأخرى/ "وكل تميمة"، ومن ثم يزيح فعلها المنفي، ففي مصدرها / عدم النفع/ "لا تنفع"، ويحل محله "ضاقت"، والتميمة هي ما يشبه الكتاب، أو الطلسم، يصنعه السحرة، والمشعوذون بغية دفع ضرر ما، من الوقوع بكائن ما، إن هذه التميمة لا تجدي في بيت الهذلي، ويعبر عنها بفعل "لا تنفع"، وثمة فرق بين الفعلين، ففعل لا "تنفع" فعل محسوم، إنه قطعي الدلالة، أما إذا "ضاق" الشيء فثمة أمل في اتساعه وزوال ضيقه، ومن ثم فإن مسألة الحسم فيه نسبية.

وعدم نفع التميمة هذه يشي بعدم جدوى كل شيء، وبأن ثمة ضياعا يتعلق بالذات التي ذهبت رياحها، أي إن الضياع متعلق بالذات وهمومها، غير أن تيمة الضياع تتجدد وتتنوع من ملفوظ إلى آخر، كما في ملفوظ يحيل إلى أحد نصوص امرئ القيس المليئة بالضياع المزدوج للذات والآخر/ الأب، إذْ يقول العواضي:

«يا أبي **إني مقيم ما أقام الشعر**.. بابا غامضا.. ومدينة مسكونة بالجن والموتى وبالشجن الثمين وسلة الرؤيا..»[1]

فإنه يحيل إلى نص امرئ القيس الملي بالغربة واليأس الذي يقول فيه:

أجارتنا إن الخطوب تنوب ... وإني مقيم ما أقام عسيب

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 54.



أجارتنا أنا غريبان هاهنا ... وكل غريب للغريب نسيب

فإن تصلينا فالقرابة بيننا ... وإن تصرمينا فالغريب غريب

أجارتنا ما فات ليس يؤوب ... وما هو آت في الزمان قريب

وليس غريبا من تناءت دياره ... ولكن من وارى التراب غريب[1]

إن ملفوظ العواضي يحيل إلى قول امرئ القيس؛ وإلى سياقه معا، وإلى دلالته أيضا، فامرؤ القيس -كما قيل- قال هذا الملفوظ حين شعر بدنو الأجل، ورأى قبر امرأة في سفح جبل عسيب الذي مات عنده[2]، إنه بذلك قول في لحظات موت، وفقدان الأمل في تحقيق مواضيع القيمة التي تغرب لأجلها/ استرداد الملك والثار لأبيه، ومن ثم فإنه موت في المنفى، دون أنيس، أو قريب، لذا يهيمن على ملفوظه دال "غريب"، إذ تكرر في النص سبع مرات، إلا أن ملفوظ العواضي وهو يحيل إلى قول امرئ القيس هذا؛ يوظف بعضا من دواله فقط، وتحديدا بعضا من دوال الشطر الثاني من البيت الأول، ويعيد تشكيلها، وتوزيعها، ويعمل على تحويل السياق والدلالة، فتركيبيا:

امرؤ القيس: ⟵ "وإني مقيم ما أقام عسيب.."

العواضي: ⟵ "إني مقيم ما أقام الشعر".

إن ملفوظ العواضي يعمل على استبدال دال "المكان"/ عسيب، بدال الإبداع/ الشعر، وكلاهما يدل في سياقه على التوقف، وعدم المضي والحركة، حتى يتخلى

(1) امرؤ القيس، ديوانه: 83.

(2) ينظر: المرجع نفسه: 83.

(عسيب والشعر) عن الإقامة في مكانها، ومن ثم فإن الملفوظ الحاضر يعمل على استبدال الذوات المتلقية للخطاب، أي أنه يعمل على إبدال مخاطبة المرأة إلى مخاطبة الأب:

امرئ القيس: ← "أجارتنا.."

العواضي: ← "يا أبي.."

فالذات في الملفوظ الغائب تركز على لحظة راهنة تعيشها، وتوشك على الخروج منها، إنها لحظة التشبث غير المجدي، والفرار من لحظات الاغتراب، ودنو الأجل، ومن ثم فهو رثاء للنفس، أما في الملفوظ الحاضر فالتركيز يتم على الأب؛ الذي يشكل سلطة ضاغطة على ذاكرة الناص وهو ينتج نصه، ويدخل الذوات المبدعة للنصين "السابق واللاحق" في علاقة من جهة أخرى، من حيث تماثل حالتيهما، إذ إن والد كل منهما قد مات مقتولا[1]، ومن هنا يتجلى استبدال حوافز إنتاج الملفوظين، فحافز إنتاج الملفوظ الأول -كما أشرنا- هو لحظة دنو الأجل، بينما حافز إنتاج الملفوظ اللاحق هو تذكر الأب، واستحضار موته..

ولا تقتصر الإحالات التي تشير إلى شعر امرئ القيس على الهموم المتمفصلة فيه، كموت أبيه وما ترتب عليه فحسب، وإنما تتعدد لتشمل كثيرا من أمور اللهو والرحلة ووصف الحصان... إلخ، كما في قوله:

«الطير سارقة الأماني كلما حطت على صوتي تكاثرت الدروب وكلما ناديت ينكسر الصدى صوت الأماني. **قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا، واكر مثل**

(1) ينظر: أحمد ضيف الله العواضي، علاقتي بالشعر، مجلة دمون، بيت الشعر اليمني، صنعاء، ع: 8، ربيع 2008م: 113، وكما يحكي الشاعر فإن أباه قد مات شهيدا، وهو يدافع عن الزمن الجديد، أثناء حصار السبعين يوما.



خيال وحش أيطلا ظبي مخيلتي، وإرخاء العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي... عقرت مطيتي ضجرا على نفسي فعلقتني الرواة على نساء الليل..»[1]

إنه يشتغل على إحالة مركبة، من حيث إنه يعمد إلى توظيف أربعة أبيات من معلقة امرئ القيس، ويعمل على إزاحة بعض دوالها، وإبقاء بعضها، بحيث يحيل ما بقي منها إلى ما أزيح، ففي:

"قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا.."، إحالة إلى:

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل[2]

ويحيل قوله "وأكر مثل خيال وحش" إلى:

مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من عل[3]

وفي "أيطلا ظبي مخيلتي وإرخاء العبارة ظل راحلتي وخيل خرافتي" إحالة إلى:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[4]

ويحيل "عقرت مطيتي ضجرا على نفسي" إلى:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي ... فيا عجبا من كورها المتحمل[5]

وهو إذ يوظف هذه الملفوظات يعمل على تحويلات شتى في دوالها، ومدلولاتها، ففي قوله: قبل أول غيمة في الشعر أغدو راجلا.." يعمل على تحويل الرحيل، فحينما

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 51.

(2) امرؤ القيس، ديوانه: 53.

(3) المرجع نفسه: 54.

(4) امرؤ القيس، ديوانه: 58.

(5) المرجع نفسه: 26.



كان في سياقه الأصلي رحيلا حقيقيا؛ يغدو في السياق الجديد رحيلا في عالم الإبداع، وقبل أن تأتي أول غيمة في الشعر، فيستبعد بذلك أداة رحيل امرئ القيس/ (الخيل) ليصبح هو المبدع ذاته، الذي يتحول إلى حصان يستعير صفات حصان امرئ القيس الأسطورية، الإبداعية، المفارقة لصفات الحيوان في ذاته ولذاته(*)، فيصبح راجلا كخيال وحش، وتغدو مخيلته في لحظات الإبداع هذه (أيطلا ظبي)، إن صفات الحصان تنتقل من المتناص، فتغدو صفات لحواس الذات المبدعة من جهة، ولإبداعها من جهة أخرى، فالصفة الدالة على سرعة الفرس أصبحت صفة للعبارة بما هي رمز للإبداع بشكل أو بآخر.. ومن ثم فإن رحلة امرئ القيس تكاد تكون حقيقة، ورحلة العواضي رحلة نفسية خيالية متلبسة بالإبداع فإرخاء العبارة هي ظل الرحلة وخيل الخرافة.

ومن ثم يعمد ملفوظ العواضي إلى استبدال الحافز الداعي لعقر المطية، فإذا كان الحافز في ملفوظ العواضي هو ضجر الذات على نفسها؛ فإن الحافز في سياقه التاريخي لمعلقة امرئ القيس -كما يحكي المؤرخون، وكذلك بيته السابق- حافز لهوٍ وعبث، فقد عقرها للعذارى بعد قصة لهوٍ طويلة[1].

(*) إن المتأمل في وحدة الحصان من معلقة امرئ القيس لواجد أن الحصان حصان شعري، يمتلك صفات أسطورية، يمنحها له السياق الشعري، إذ إنها تخرج إلى سياقات متعددة، فتصبح رمزا لفرار الشاعر من وحدة الليل التي تسبق هذه الوحدة، وكأن رحلة امرئ القيس -هنا- هرب أسطوري، شعري، من عالم الليل بعوالمه، ومحمولاتها الدلالية، الضاغطة على نفسيته المغتربة بعد فقدان مواضيع القيمة/ الملك، والوطن... إلخ.

(1) ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع: 13، 14.



جـ التناص الإيحائي:

يأتي التناص الإيحائي أكثر كثافة واستتارا من التناص الاقتباسي والإحالي، ويحتاج إلى جهد أكبر بغية اكتشافه وربطه بمصادره، وتأتي توظيفات العواضي الإيحائية لمعالجة قضايا مصيرية، واجتماعية كبرى، يجسدها حينا، ويظهر جوانبها السلبية وعبثية إبقائها حينا آخر، يناوشها، ويصرخ في وجهها، ويدعو المجتمع -بشكل ضمني- إلى نبذها، والتخلي عنها، وفق «نزعة تقدمية، ترى في تبصير الناس بواقعهم وما يجري لهم، مسؤولية وطنية وأدبية معا، وترى في التراث أو وقائعه الدالة تحديدا، عنصرا للإيقاظ، والتنبيه، والوعي.»[1]، إذْ إن «وعي المجتمع بهمومه بداية فعل التغيير، وعتبة النهوض»[2]، التي يتغياها كل مبدع، ومن ذلك قوله في نص "إن بي رغبة للبكاء":

«أيها القمر العذب موعدنا قبل منتصف الليل حين تكون السماء زجاجية **والزمان الذي يتمطى يغادر مملكة الكائنات إلى مدن الغيب لم يبق إلا بنفسجة منه في** الكف، لكنها ماهلتني وغيبها الحزن، كيف أفتش عنها وفي وطني لا أرى غير شيء من الأثل والخمط؛ لست ضعيفا لأبكي ولست قويا لكي أتحدى القدر»[3].

إن هذا الملفوظ يوحي بقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

(1) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م: 222.

(2) الحسامي، الحداثة في الشعر...: 144.

(3) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 12.

فقلت له لما تمطى بصلبه   وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل   بصبح وما الإصباح منك بأمثل[1]

وهذا الملفوظ إذْ يشير إلى ليل امرئ القيس وأبياته الآنفة فإنما يشير إليها بشكل خفي، بعد توزيع لغتها، فـ«إذا كان النص يعيد توزيع اللغة، وهو الفضاء الذي تقع فيه عملية توزيعها، فإن إحدى الطرق التي يتم بها هدم اللغة، هي مبادلة النصوص، أو شذرات النصوص التي وجدت، أو مازالت توجد، حول النص الذي اندرجت فيه إذْ إن كل نص -بالضرورة- هو نص متداخل، نص تتداخل في أنحائه نصوص أخرى، في مستويات متغيرة، وأشكال نتعرفها، أو لا نتعرفها على الإطلاق»[2]؛ فإن النص يعمل على إعادة تشكيل بنية اللغة، وتوزيعها، واستبدال مواقعها، فقد استبدل موقع الليل، وأبدله بدال الزمان، وغير موقع الليل في جملة أخرى، بعيدة كل البعد في دلالتها عن دلالة ليل امرئ القيس، وأخفى دلالته وراء دال واحد هو "يتمطى" الذي يختزل كل أبعاد ليل امرئ القيس، وثقله، وطوله، بالإضافة إلى أنه أصبح في النص المعاصر يوازي الليل الذي يلتقي فيه العاشقون، حين تكون السماء زجاجية، على عكس ليل امرئ القيس المليء بالغربة، والحزن، وانقطاع الحركة، إذْ إنه في ثقل حركته يشبه بالجمل، حتى لكأنه مشدود إلى جبل لا يتزحزح، فأصبح الزمان الذي يوازي ليل امرئ القيس هذا مغادرا مملكة الكائنات، إنه يعلن عن ذهابه ساعة التقاء الذات بالقمر، في ليل تكون سماؤه صافية، فهو إعلان عن ذهاب الزمان العقيم، الثقيل، إلى مكان غير معلوم/ في ذاكرة الغيب.

---

(1) ينظر: امرؤ القيس، ديوانه: 48-50.

(2) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية: 28.



وإذا كان هذا الملفوظ يعالج قضية ذهاب الزمان العقيم الدال على التوقف والانكفاء، وكذلك الأمل في إتيان زمان جديد مغاير؛ فإنه في نص "رسالة"[1]، يعالج قضية وطنية كبرى متمثلة في الخذلان والهزيمة، وتحديدا في قوله:

«خذلتنا العصافير لم تعطنا ريشها كي نطير

ولا الطرقات الغريبة مفسحة صدرها كي نسير»[2]

إذْ يوحي ببيت العباس بن الأحنف القائل:

أسربَ القطا هل من معير جناحَه   لعلي إلى من قد هويتُ أطيرُ[3].

إذا كان هذا البيت المتناص يكتنز شوقا للعودة إلى الأهل والأحبة، وأمنية في استعارة أجنحة القطا للقيام بهذه المهمة، فإن الملفوظ الحاضر يعالج قضية وطنية كبرى، إنها قضية هزيمة، يتمنى المتلفظ أن يفر منها بوطنه ونفسه، فهذا الملفوظ يمثل البنية الختامية للنص ولا يمكن فهمه منقطعا عن البنية الافتتاحية، أو منعزلا عن سياقها العام، لأنه يمثل ما يشبه النتيجة الحتمية لها، فالبنية الافتتاحية -هنا- تأتي دالة على أن ثمة غزاة قادمين، وتحيل كذلك إلى غفلة الوطن عن الحدث:

«كلما قلت يا وطني ضمني

من هنا سيمر الغزاة

بارد كاللغات القديمة

---

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 20.

(2) المصدر نفسه: 21، وفيه ظلال من قول قيس بن ذريح (قيس لبنى):

وددت من الشوق الذي بي أنني   أعار جناحي طائر فأطير. [قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م: 77].

(3) العباس بن الأحنف، ديوانه، شرح وتحقيق د.عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، 1954م: 143



لا أملك الآن ذاكرتي وأخاف الهزيمة..»[1]

فثمة ما يشبه التحذير للوطن من اقتراب حدث غزو، وعدم استجابة من هذا الوطن للتحذير، فهو "بارد كاللغات القديمة"، والذات المتلفظة فاقدة لذاكرتها، ومن ثم خائفة من الهزيمة، وثمة تساؤل فيمن سيقاوم، أهو الوطن أم هذه الذات:

«أينا سيقاوم من خلفنا زرقة البحر موحشة

والغزاة على ضفة الأفق

من حولنا كل شيء يموت»[2]

فليس ثمة من مفر فزرقة البحر من الخلف، والغزاة على ضفة الأفق، وكل شيء يموت من حولهم، إنه يشي بأن الغزو قد حل، وانتهى الأمل في النجاة، ويأتي دور البنية الختامية -كما أشرنا- كنتيجة حتمية لإيضاح قسوة خيبة الأمل في النجاة، إذْ إن العصافير قد خذلت الذات والوطن، فلم تمنحها الريش ليتمكنا من الطيران/ الهرب مما حدث، وكذلك فإن الطرقات مغلقة..

ويقوم الملفوظ الحاضر بإبدال "القطا" بـ"العصافير"، ويبدل "أجناحه" بـ "ريشها"، ويبدل صيغة المفرد في الخطاب السابق إلى صيغة الجمع، ليشي بأن القضية لم تعد قضية فردية، وإنما هي قضيةٌ جمعيةٌ/ قضية وطن غافل، وذات فاقدة للذاكرة بوصفها أداة تفكير، إذ لو كانت موجودة -ربما- لصنعت حلا للخروج من المأزق الذي بقي بلا حل.

ولا تقتصر الإيحاءات على معالجة قضايا وطنية فحسب، وإنما تعالج -أيضا- قضايا اجتماعية كما في قوله:

(1) مجموعة "إن بي رغبة للبكاء": 20.

(2) المصدر نفسه: 21.

«ذهبت رياحك والنجوم يخونها الآتي فتقترب البلاد إلى اليسار من الخراب إلى اليمين من السراب، إلى جدار مائل مالت عليه **أواصر القربى** رياح رثة و"قبائل" موتى، ونفط في أسنته الخرافة والكتاب.... **أواصر القربى** التراب إلى التراب إلى القصيدة والرحى وندامة الكسعي. والطلل المضاف إليه أسمال **الخرافة والأماكن** والسراب»[1].

فهو يوحي ببيت طرفة بن العبد القائل:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة   على المرء من وقع الحسام المهند[2]

فهو يحيل بدوره إلى معلقة، وتحيل هي بدورها إلى سياقها العام برمته/ حضاريا، واجتماعيا، وسياسيا، فهو يمثل دالا والمعلقة مدلوله، وسياقها العام مدلول للمدلول:

أواصر القربى ← المعلقة ← سياق المعلقة.

فثمة تناص من نوع ما، بين الذات المتلفظة، والذات المتمرئية وراء أواصر القربى/ طرفة بن العبد، فطرفة عاش «ظروفا فريدة في حياته الشخصية، وفي مواجهة لمحيطه الاجتماعي، والسياسي»[3]، نتيجة لما لاقاه من عنت، وصد، ومحاولة ثنيه عن ممارساته، ولهوه، وإنفاقه، لأمواله، حتى أنفدها، فتحامته العشيرة، وتخلى عنه الأقارب، وهذا ما جعله يصور هذا الفعل بكل قسوته في بيته الآنف..

وإذا كانت هذه -أو بعضها- سببا في تحامي العشيرة، وقسوة الأهل على طرفه؛ فإن الذات المتلفظة في الملفوظ الحاضر قد لاقت ذلك التحامي، بسبب ذهاب

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 82.

(2) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 98.

(3) سعد البازعي، أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م: 114، 115.

ريحها/ قوتها واقتراب البلاد من ضياع أيديولوجي (اليسار/ اليمين)، وهو ما يعززه بوصف اليمين بالخراب، واليسار بالسراب.

ويجد القارئ ظلالا لهذا البيت في عنوان النص الذي منه هذا الملفوظ «أسنة القربى»[1]، الذي يذوب البيت ودلالاته بكل ظروفه، بحيث لا يبقي سوى إشارة منه، بعيدة لا يلمحها القارئ إلا بعد تأمل طويل، ومن ثم تبقي تمية رئيسية جامعة بين هذين الملفوظين من جهة، وبين الذاتين من جهة أخرى، وهي تيمة «غربة الشاعر... ومواجهته للمجتمع المحيط به»[2]، ومن ثم عدم الاستقرار.

وثمة إيحاء شفيف يحمل تيمة التذمر من بقاء قيم سلبية، تشد الحاضر إلى الماضي من جهة، وتجعل الحاضر نفسه نسخة مطابقة للماضي من جهة أخرى، ومن ثم يؤديان إلى الرجعية، والثبات، وعدم التقدم، كما في قوله:

«وأي وحي يقنع العبسي عنترة الفتى الفضي. **في آهاتنا تتقاطع الكلمات. لكن القصائد أكثر الطرقات إيلاما إلى أطلالنا. فقفا لنبكي أكبر الأطلال** في تاريخ أمتنا العدالة والنظام»[3].

إذْ إنه يوحي بقول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم[4]

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 57

(2) سعد البازعي، أبواب القصيدة: 113.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 45.

(4) الزوزني، شرح المعلقات السبع: 201، وفي البيت ظلال من قول زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا معارا ... أو معادا من لفظنا مكرورا

إلا أن الباحث لم يجده في ديوان زهير بن أبي سلمى، ويوجد -كما يقول الغذامي- في ديوان كعب بن زهير على أنه لهذا الأخير، وفيه تغيير طفيف، ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، هامش الصفحة: 286.



وهو إذْ يوحي به يقوم بتغييب كل دواله، ويبقي على معناها الدال على أن «الشيء المبتكر من غير سابقة تقود إليه لا وجود له، وهو عدم لا يمكن تحقيقه»[1]، وهو إذْ يعيد توظيف معناه لا يسلم به، وإنما يأتي به فيما يشبه لحظة اليأس، والتذمر من عدم الخروج من رحم الماضي؛ بوصفه سلطة قاهرة على الحاضر من جهة، وعدم التفلت من أغلال الحاضر من جهة أخرى؛ بوصفه طللا أيضا فاقدا للعدالة والنظام، وكأنه إقرار بأن ثمة جمود، من حيث فعل تكرار الماضي تكرارا غير فاعل، ومن حيث التفاعل معه بصورة جامدة كذلك، وهو ما يعمق حدة اليأس في هذا الملفوظ، ويجعله يحمل صبغة ساخرة من الماضي والحاضر معا.

لم يتناص متن العواضي مع التراث الشعري العربي من باب الاستعاضة عن شيء بآخر، وإنما تناص معه تناصا فيه خلق وتجاوز ومساءلة، إذْ إنه قد عاد إلى قضايا جوهرية عالجها الشعر العربي القديم وتمفصل فيه، فعمل على دحض ما لم يعد صالحا للمارسة الآن وتعريته وإظهار سلبياته، ومن ثم إثبات ما ينبغي ممارسته والقيام به من جهة أخرى، وعمد إلى استبدال العوامل والحوافز بين النصوص وخلخلة مفاهيمها ودلالاتها لتتواءم مع القضايا التي يطرحها النص الجديد.

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 130.


الفصل الرابع
التناص مع الشخصيات التراثية

الفصل الرابع

التناص مع الشخصيات التراثية

لم تعد النصوص هي المرجعية الوحيدة للنص على الرغم من إن النص -في الغالب- «يتوالد من نصوص أخرى»[1]، وكما يشير إلى ذلك تحديد "جينيت" للتناص بأنه «الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[2]، فثمة مرجعيات شتى سعى النص إلى الانفتاح عليها، بل لقد أصبح العالم بكل تفاصيله ومكوناته مرجعا مركزيا يأخذ النص منه ما تقتضيه التجربة التي يتناولها، وتعد الشخصيات التراثية من «إحدى أدوات استجلاب الإبداع، و... الاستعانة للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة»[3]، عن طريق استعادتها وتحويلها و/ أو تحميلها تجربة معاصرة تنضاف إلى تجربتها التي عرفت بها تاريخيا، فتصبح الماضي/ الحاضر، أو الحاضر/ الماضي المتماثل أو المتخالف، وينتج عن ذلك انزياح عن الذاتية حينما تلتحم الذاتان وتغدوان ذاتا واحدة تختلف عنهما وتشبههما في الآن نفسه؛ لتتولد عن ذلك شخصية مركبة الصفات والأحاسيس والخصائص، تمثل كل حركات النص ودقائقه، و قد «ترتب على ذلك

---

(1) د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، إصدارات وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993: 92.

(2) جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب: 132.

(3) من حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه عصام واصل، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، الاثنين: 3 إبريل، 2006م، ع: 15118: 3.



توسيع مفهوم التناص وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو التعايش بين نص وآخر، إذ يتخذ أشكالا أعم وأشمل تتصل بالتناص الزمني، أي نقل أمداء الزمن بين النصين الماضي إلى الحاضر، والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت رمزه»[1] أو قناعه، وبذلك أصبح «التناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءة مباشرة، أو غائمة،... أو تلميحا إلى شخصية، أو مكان، أو حادثة»[2] من الحوادث.

وقد تناص الشاعر مع الشخصيات التراثية ليعبر بها عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته، ولذلك كانت معظم رموز وأقنعة الشعراء الذين استلهموها وأعادوا صياغتها وتذويبها في نصوصهم رموز وأقنعة معاناة وغربة، أو إدانة وثورة وتمرد، يتغيَّون من خلالها تغيير الواقع، والاتصال بمواضيع قيمة يرون الزمن الحاضر فاقدا لها، ومن ثم فإن «هزال الشخصيات المعاصرة، وعدم وجود قامات بحجم هذه الشخصيات الكبيرة»[3]، سبب جوهري لدى العواضي، وحافز هام جعله يعود إلى الماضي ينقب فيه، وفي تاريخه؛ بحثا عن الشخصيات الصالحة للتعبير عن الحاضر، وتعريته، وكشف زيفه، فيتناص مع شخصيات لها قيمتها الفنية، والتاريخية، والأيديولوجية، في الماضي، فهو يرى[4] بأن ثمة موقفا من الشخصيات التي ينفتح عليها

(1) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: 110.

(2) د. علي جعفر العلاق، النص والتلقي: 132.

(3) من حوار مع الشاعر احمد العواضي، أجراه: عصام واصل،: 3.

(4) المرجع نفسه: 3.



المبدع يتحدد من خلاله رابط ما يربط بينه وبينها، إذْ لابد من أن يجمعه بها إما الحب، أو الاستنكار، أو الكراهية، ولابد من توسيع نموذج الشخصية إن سيئا أو حسنا؛ حتى تكون محركا للمجتمع، والمتلقي، ليرفضها أو يقتنع بها، بغية إعادة هذه المثل، أو مغايرتها.

وقد جاء توظيف العواضي للشخصيات التراثية -كتوظيف غيره من المبدعين لها- وفق طرائق متعددة، فقد تأتي رمزا جزئيا في نص، وقد تأتي رمزا كليا متناميا في نص واحد، أو قناعا محوريا يهيمن على كل حركات النص من بنيته الافتتاحية حتى بنيته الختامية، ويتمفصل في كل دوالّه نحويا، وفكريا، وأدائيا، على نحو ما سيأتي لاحقا.

أ. الشخصية التراثية رمز جزئي في نص:

يعد الرمز وسيلة من وسائل انفتاح النص الشعري على خارجه والعالم، وتأتي الرموز على نوعين[1]؛ رموز مفردات: مثل "سفينة نوح"، "عصا موسى".. ورموز شخصيات: مثل "السمح بن مالك الخولاني"، "أيوب"، "عنترة بن شداد"...

والرمز بعمومه هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»[2]، لكن المعني هنا هو الرمز الشخصي والمقصود به توظيف شخصية تراثية أو معاصرة، واقعية أو مبتكرة يدمجها الشاعر في نصوصه، ويظل على مبعدة منها دون تماهٍ بها.. وبأكثر تركيز هو

(1) ينظر: المغنج، استلهام التراث: 103.

(2) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انكليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، د.ط، 1974م: 552.

«الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته أو مغزى ذاتي مستمد من تجربتـه الخاصـة، وفي كلتـا الحـالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصية»[1] من حيث إنه يحمل رؤى الشاعر ومواقفه من الحاضر والعالم، ومن الماضي والمستقبل.. وقد يأتي الرمز كليا في نص مـا أو جـزءا منـه وفي هـذا النمط الأخير لجأ الشاعر إلى توظيف شخصيات شتى، على شكل اقتباس، أو إحالة، أو إيحاء، عبر توظيف بعض من أقوالهـا، أو متعلقاتهـا، أو حادثـة مـا اشـتهرت بهـا هـذه الشخـصية، أو تلـك، ومـن تلـك الشخـصيات شخـصيات أنبيـاء، أو شـعراء، أو شخـصيات لهـا دور فاعـل في التـاريخ، ومـن شخـصيات الأنبيـاء: "موسـى"، و"يوسف"، و"يعقـوب" علـيهم الـسلام، ومـن الشخـصيات الأدبيـة "عنـترة بـن شداد"، وحبيبته "عبلة"، ومـن الشخـصيات التاريخيـة، شخـصية المتـصوف اليمنـي "أحمد بن علوان".

وقد انفتحت النصوص على الشخصيات المرجعية التي تمثل رمزا جزئيا في نـص وفقا لـ:

أ- **الاقتباس**: حينما تأتي أسماء الشخصيات وأقوالها ومتعلقاتها بشكل مباشر في النصوص، سواء تغيرت دلالاتها في السياق كليا أو جزئيا.

ب- **الإحالة**: وتتم الإحالة إلى شخصية ما، بالإيماء إلى جزء بسيط من أحداثها، أو متعلقاتها، أو صفاتها، دون ذكرها مباشرة.

(1) د. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: 47.

ج- **الإيحاء**: وعبر هاته الآلية تأتي الإشارة إلى شخصية ما، بطريقة أقـل جـلاء من الاقتباس، والإحالة، وذلك بإخفاء الشخصية وراء ملفوظـات تختـزل أبعاد الشخصية، أو أحداثها، أو شيئا من متعلقاتها.

ومن النوع الأول: شخصيتي عنترة، وحبيبته عبلة، فقـد وردا في المقطـع الحـادي عشر من نص أن "جثت الحركات"[1]، ومعنى ذلك أنها رمزان جزئيـان في الـنص، لم يستغرقاه كله، كما نرى:

«لا التكعيب أوصلنا إلى ما بعد خيمتنـا. ولا النثـر المـشتت تحـت أقـدام المعلقـة العجوز يشد أزر القادمين. بأي نصر سوف ندخل دار عبلـة بـالجواء وأي وحـي يقنـع العبسي عنترة الفتى الفضي»[2].

فقد ورد عنترة، في الملفوظ بجلاء، ومعه ورد ذكر حبيبته، وكذا لقبـه (العبـسي)، وصفته (الفضي)، وهو إذ يرمز به على عدم جدوى النصر؛ -سيما أن عنترة كان صاحب انتصارات شتى كما يروي التاريخ- يجعل الملفوظ يقرّ بأن أي نصر سيأتي من غير عنترة بعد أن حقق ما حقق من انتصارات تاريخية فهو هباء.

ولا يأتي عنترة رمزا ثابتا يحمل خصائصه التاريخية فحسب؛ بل إنـه يـصبح رمـزا متحولا من سياقه الذي كان فاعلا فيه، إلى كائن غير فاعـل كـما تـوحي بـذلك الـصفة المسندة إليه/ (الفضي) والتي تشي بأنه قـد أصـبح مـادة جامـدة لا يحـرك سـاكنا، وإنـما

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 33.

(2) المصدر نفسه: 45.

يستحضره الشاعر إلى بنية النص ليكون شاهد عيان يراقب ما يحدث من قِبَل الطرف الآخر الذي يقوم بالفعل، ولكنه فعل قاصر غير مؤهلٍ للوصول إلى ما وصل إليه فعل عنترة، وهو ما جعل الذات المتلفظة في النص تأتي بملمح دلالي مبطن يشي برفض عنترة للانتصارات، أيا كان شكلها؛ لأنها زائفة ولن تشبع رغبته، وقد جعل الرفض هذا نتيجة لمراقبة الأفعال التي يقوم بها الآخر، ومن هنا فإن عنترة رمز مركزي للماضي المنتصر، جيء به ليكشف زيف الحاضر المنهزم وانكساراته المتوالية، وقصوره عن تحقيق نصر يرتقي إلى مستوى الانتصارات السابقة. وإمعانا من الذات الشاعرة في إثبات ذلك جيء بالرمز المحوري هذا مرتبطا بقضيته الروحية (عبلة) التي دافع عنها كثيرا، ويجعلها تفارق دلالتها المعجمية، فتصبح قضية جمعية، فليست هي الحبيبة، وليست مجرد امرأة عادية، ولكنها أصبحت وطنا مفقودا، لا يدافع عنه عنترة كما يحكي التاريخ؛ وإنما تتساءل الذات المتلفظة بضمير جمعي: "بأي نصر سوف ندخل دار عبلة؟" أيّ إن النصر مجرد أمنية لن تتحقق، ويفترض أن يكون جماعيا لا فرديا من قبل الشخصية المرجعية (عنترة) الفاقدة لصفة الفعل/ (موضوع الجهة/ القدرة)، كما يثبته الاستفهام الدال على اليأس والسخرية من الجمود وعدم الفعل.

وتأتي معظم الرموز في المتن كشواهد عيان، تدعم تيمة الانكسارات، والانهيارات الحضارية، وتمزقات الشعوب، وهي بذلك تمثل المحرك الذي يستهدف إيقاظ الضمائر، سيما وهذه الرموز رموز انتصارات متحولة إلى رموز هزائم، وانكسارات، أو بقيت على حالها كرموز غربة وحزن وابتلاء؛ لأن حالاتها تتماثل مع

حالات الحاضر، كشخصية "أيوب ﷺ"، الذي لم يذكر مباشرة في النص، وإنما ورد ما يحيل إليه، كما في الملفوظ:

«كلما مسنا الضر كنا نقلب أبصارنا

فنرى النفط من جرحنا يتدفق

ثم يباعد أسفارنا»[1].

إن ملفوظ "كلما مسنا الضر" يحيل بالضرورة إلى "أيوب ﷺ"، وإلى مأساته، ومحنته، ومرضه القاسي، وفقره المدقع، بعد غناه، ويأتي هنا كرمز مقنع[2]، يلتحم بالذات المتلفظة في النص، ويحكي بضمير المتكلم، إذْ تتفاعل أنا "الشاعر" وأنا الأنا المغاير/ "أيوب"، الماضي والحاضر، فتغدوان ذاتا واحدة، لها دلالات تحمل الدلالات القديمة/ الجديدة، ففي حين كان أيوب "التاريخ" قد تقرح جسده بعد مرضه وامتلأ

(1) مجموعة قصائد قصيرة": 39.

(2) يشترط الدارسون للقناع أن يكون في نص طويل يستغرق هذا القناع كل تفاصيله وحركاته لأن تقنية «القناع تستدعي الطول» [د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المتكاملة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م: 229]، ومن ثم يشترطون أن يكون جزءا من الذات المتلفظة، متماهيا معها، متلفظا بلسانها، بواسطة ضمير المتكلم... إلخ، وسيرى القارئ بأن شخصية أيوب هنا جاءت جزءا بسيطا فقط من النص، ولم تستغرق كل تفاصيله، وهذا ما عده بعض الدارسين عيبا فنيا في تقنية القناع، وفي نظر الباحث ليس عيبا في كل الأحوال، سيما إذا كان توظيفه بشكل جزئي لغرض فني، تماما كما لو كان توظيفه كليا لغرض فني أيضا، وإذا كانت الشخصية هنا قد تخلت عن هذا الشرط؛ فإنها تحتفظ بشرط رئيسي، وهام، وهو التحامها مع الذات المتلفظة في النص، غير منفصلة عنها، لذلك أطلق عليها البحث -هنا- رمزا مقنعا.



بالجروح التي كانت تخرج منها الدود؛ فإن أيوب المعاصر (نحن) يخرج من جروحه النفط لا الدود، وبذلك تعبر الشخصية عن حزن الحاضر وبؤسه بحزن الماضي وبؤسه.

وقد يعبر بانتصارات الماضي عن انكسارات الحاضر، كما هو الحال في انفتاحه على شخصية "موسى (عليه السلام)"، وقصصه المتناثرة في المتن كله، فإذا كانت تحيل -في أبرز ما تحيل إليه- إلى «فكرة الرفض المطلق والمواجهة»[1]، والانتصار على قوى الشر متمثلة بفرعون والسحرة، فإنها مفقودة هنا، وغير فاعلة، كما في قوله:

«وأنت وحدك لا عصا موسى ولا فرسا براقا في مداك»[2].

«كفك متعب وعصاك أقصر من ذراع البحر.. كيف تشقه نصفين كي تمضي إلى بلد يمر وخلفه الآهات آه. بعد آه. بعد آه»[3].

ففي الملفوظ الأول لم تأت الشخصية رمزا بذاتها، وإنما أتت متعلقة بإحدى متعلقاتها/ العصا، لتحيل إلى الانكسار، وعدم امتلاك الذات لموضوع الجهة/ السلاح، ومن ثم فهي فاقدة للقدرة والكفاءة على الانجاز الذي يمكنها من الانتقال من الحالة إلى التحول، وتنفيذ برنامج معطى، وامتلاك موضوع قيمة مستهدف، ولا تجعل من تحقيق الفعل ممكنا، وهو ما يتجلى في الملفوظ الثاني، حينما تعجز "العصا" عن شق البحر؛ لكي يتم المضي، وإن كان هذا الملفوظ يحيل إلى الشخصية بذكر أداتها فهو لا يذكرها مباشرة، كما في الملفوظ السابق له، وقد لجأ إلى العصا والسحر مباشرة لأنهما أدوات

(1) حسين العربي، التناص وجمالياته: 112.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.

(3) المصدر نفسه: 63.



إزاحة الفعل الوهمي الذي سلطه السحرة على المتلقين وعلى موسى (عليه السلام) ليدحضوا به الحقيقة من جهة، ولأنه كان فوق تصور المتلقين، واستيعابهم، تماما كما هو حاصل في زمن خذلنا فيه الواقع بأفعال خيالية متناقضة، شبيهة بالفعل الذي سلطه السحرة، ولم يعد ما يكشف زيفهم ولذلك فقد جاء الشاعر بحائلين حالا دون تحقيق الفعل المستهدف وهما: الكف المتعب و العصا القصيرة عن ذراع البحر.

وقد يتناص الشاعر مع الشخصية إيحائيا، ويجعلها متخفية وراء ملفوظات توحي بحادثة، أو صفة متعلقة بها، دون أن تذكرها، ولا يتم التعرف عليها -حينئذ- ولا على المعنى، ولا على أبعاد النص، إلا بإعادة متعلقات الشخصية تلك إلى أصولها، أي إلى الشخصية التي قامت بتلك الأفعال، أو الأحداث، أو اتصفت بتلك الصفات؛ لأن «العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها»[1]، ومعرفة مدى التماثل والتناقض معها، ومن ذلك قول الشاعر:

«لمن ستشكو لا أبا تشكو إليه أسنة القربى ولا سحرا فتشعله يداك»[2].

فـ"لمن ستشكو لا أبا تشكو إليه أسنه القربى"، يوحي بقصة يوسف (عليه السلام)، ولكنه لا يذكرها مباشرة، وإنما يعمد إلى إخفائها وراء الملفوظ الذي يختزل في مضامينه كل سياقات قصة يوسف مع أخوته، وما ترتب عليها من اغتراب وتحولات، ويوحي في الجزء الثاني من الملفوظ بشخصية موسى (عليه السلام) بذكر السحر...

(1) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1991م: 17.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 77.



ولئن كان الانفتاح على معظم هذه الشخصيات بسيطا، غير مركب؛ أي جاء على شكل جزئيات، في نصوص متفرقة، -كما رأينا-، فثمة شخصيتان جاءتا مهيمنتين على بنى النصوص الواردة فيها منذ عناوينها وافتتاحياتها، هما "السمح بن مالك الخولاني"، و "الملك الضليل"، وتأتي الأولى على شكل رمز محوري يرتكز عليه النص كله، وتأتي الثانية على شكل قناع بسيط يشكل كل بنى النص دلاليا وبنيويا، وسيرى البحث -فيما سيأتي- كيف تناصت النصوص مع هاتين الشخصيتين، وكيف وظفتها، وماذا أضافت إليها، وما الرؤية التي تتغياها النصوص من التناص هذا؟.

ب. الشخصية التراثية رمز كلي في نص:

تأتي شخصية "السمح بن مالك الخولاني" رمزا في النص الموسوم بـ"باتجاه السمح بن مالك الخولاني"[1]، وتتمفصل فيه منذ العنوان الذي يحيل مباشرة إلى فضاء التاريخ الإسلامي الموغل في البعيد بشكل عام، وإلى تاريخ الفتوحات الإسلامية بوصفه النموذج بشكل خاص، فيعلن عن «سفر شعري، أو رحلة تناصية، لا إلى الرمز نفسه، بل (باتجاهه)، وهذا يخفف (التماهي) بالرمز، ويحدد المسافة السردية بين الرمز والشاعر»[2]، ويقدم صورة استباقية مكثفة عن النص المكتنز لقصة رمز تاريخي، ما يجعل القارئ يبحث عمّا يفصل في قصة السمح بن مالك وأحداثها المختزلة في العنوان.

(1) المصدر نفسه: 7.

(2) د. حاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث، مجلة الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع: 230، (يوليو - أغسطس)، 2004م: 70.



ويمثل السمح بن مالك الخولاني رمزا دالا على البحث عن وصلة بالمواضيع، وانكساره قبل تحققها، فكان -كما يشير إلى ذلك التاريخ- قد ولاه عمر بن عبد العزيز على الأندلس لحزمه وسياسته وعدله... إلخ[1]، وكان قد تقدم بجيشه لفتح "أوكتانيه" فدارت معركة في مدينة "طولوزة" عاصمة "أوكتانيه" فسقط فيها شهيدا[2]، وقيل أنه استشهد في معركة "بلاط الشهداء"[3]/ "لابواتيه"، وهي الرواية التي يشتغل عليها النص الذي يحيي هذه الشخصية ويستقدمها من مصادرها ويتناص معها؛ ليبث فيها روح العصر من جهة، ويجعلها شاهدا عليه من جهة أخرى؛ لأن «الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد -على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى»[4]، فتصبح شخصية مزدوجة، مركبة، تطل من تاريخها دون أن تتخلى عن الكثير من تفاصيله، وتتحول إلى ذات تعيش في عصرنا، وتشاركنا معاناتنا، و/ أو أفراحنا، وتبقى ذاكرة حدث تاريخي مختزل في التجربة التي مارستها، وتكتسب تجربة معاصرة من هذا الانتقال، سيما و«أن كل شخصية تراثية تتضمن قيمة

(1) ينظر: الأمير شكيب أرسلان، تاريخ غزوات العرب في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت: 52.

(2) ينظر: المرجع نفسه: 71.

(3) ينظر: محمد عبد القادر بامطرف، الجامع، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط: 1، 1998م: 251.

(4) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 151.

دلالية ثابتة لا يستطيع المبدع تغييرها في توظيفاته الفنية»[1]، وبذلك تتم عملية التناص حينما تتلاقح سمات الشخصية القارة فيها بالسمات المعاصرة المسندة إليها في النص.

بعد أن يظهر السمح في العنوان باسمه يختفي -اسميا- في المقطع الأول، ولكنه يغدو مدار حديث الذات المتلفظة فيه، إذ يتقدم بملفوظ يسند إلى السمح: "تسقط الكائنات وتبقى المعاني. على قلق قالها وتأبط عمرا من الأمنيات... إلخ"، ويمثل هذا الملفوظ المسند إلى السمح خلاصة تجربة تختزل في شفراتها موقفا دراميا حاسما، تنتقل الذات بموجبه من كينونتها إلى كينونة أخرى؛ من عدم الفعل إلى الفعل، فتقرر الدخول في المعركة، واقتحام الموت، بعد تفكير واضطراب، ومن ثم حسم فاصل في التقدم لصنع تحويل يقوم على الفصل والوصل؛ وصل الوطن/ المجتمع بموضوع القيمة، وإعادة الحياة إلى أمانيه من جهة، وفصل للسمح عن حياته من جهة أخرى، كفاعل سينتهي بالموت بعد تنفيذه لمشروعه الذي ينفذه لحافز محدد وهو حياة الأماني في البلاد السعيدة، فالشخصية كفاعل منجز تعرف أنها ستموت، ومع ذلك تقرر الإقدام على الموت "أكثر من أي وقت مضى".

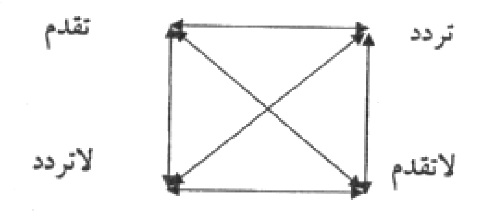
فهذا المقطع قائم على مربعين سيميائيين يتشكلان من "تردد/ تقدم"، "حياة/ موت"، فالتردد في النص سابق للتقدم الذي ينبني عليه فعل التحويل القائم بين حياة السمح وموته، وبين موت أماني البلاد السعيدة وحياتها، وكذلك هو الحال في تقدم الموت على الحياة الذي يسعى السمح إلى إعادة تحويله بغية صناعة التوازن بخلق

(1) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م: 190.

حياة على أنقاض الموت المتلبس بها، والمتمثل في زمنين/ الماضي والحاضر يقومان على ازدواج بين قضيتين محوريتين؛ أولاهما قائمة على حياة من جهة، وموت من جهة أخرى؛ حياة السمح وموت الأماني في البلاد السعيدة، والحاضر القائم على الموت، والحياة المفترضة/ موت السمح، وحياة الأماني التي كان يفترض أن تتحقق، أي أن ثمة:

«وضعا أوليا ← تحويلا ← وضعا نهائيا»[1].

يمثل الوضع الأولي استقرار السمح المرتبط بحياته، واضطراب أماني البلاد، ويمثل التحويل انتقال حالة السمح من الاستقرار إلى الاضطراب إذ يتنقل من الحياة إلى الموت، ويبقى حال البلاد على اضطرابه وتستمر عودتها إلى الحياة أمنية، ويتمثل الوضع النهائي في موت السمح وبقاء الأماني على موتها في البلاد، ويمكن إيضاح ذلك على المربعين السيميائيين التاليين:



فلقد تقدم السمح بعد تردد لكي يمنح البلاد حياة من موته هو، وقد قامت العلاقة بين هذه الأطراف على علاقة:

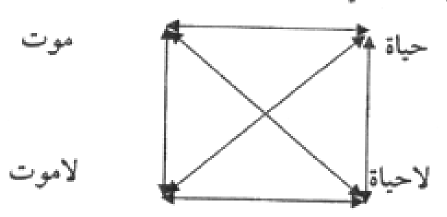
1- تضاد: بين التردد والتقدم، أو بين اللا تقدم واللا تردد.

2- تناقض: بين التردد واللا تردد، أو اللا تقدم والتقدم.

(1) رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية: 16.

3- تضمين بين التردد واللا تردد، أو التقدم واللاتقدم.

ويقوم المربع السيميائي الآخر على طرفي الموت والحياة كما تبينه الترسيمة الآتية:



وتقوم العلاقة بين أطرافه على:

1- التضاد بين الحياة والموت، أو اللاحياة واللاموت.

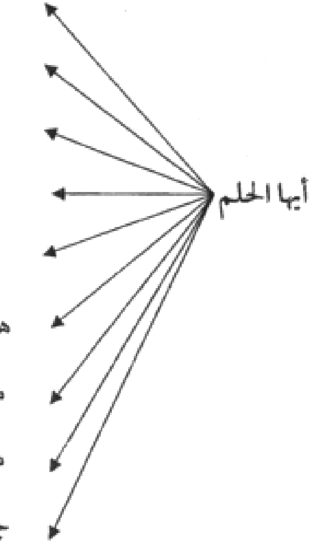
2- التناقض بين: الحياة، أو اللاحياة والموت واللاموت.

3- تضمين بين: الحياة أو اللاموت أو الموت واللاحياة.

ومن كل ذلك نرى أن هذه الأطراف تتفاعل وتتماهى فيندغم بعضها مع بعض منها، أو يتضاد، أو يتناقض، أو يتضمن، فيحل بعضها محل الآخر، أو يقصيه بالفعل أو بالقوة، فالتردد كان حالة أولى أقصاها التقدم وحل محلها، ونتج عن ذلك حالة ثانية مترتبة على التحويل بين العنصرين، وكذلك هو الحال مع الحياة والموت، إذْ إن الحياة كانت حالة أولى فتحولت وحل محلها الموت وهو الحالة النهائية التي حدثت فنتج عنها تحولا جذريا في بؤرة النص وطريقة تعامله مع التراث، إذْ إنه كان في هذا المقطع يروي حكاية السمح وقوله ذاك ولكنه يصبح شخصية متعددة فيما تلاه من مقاطع فتعددت مابين متكلم به وعنه وفيه، واندغمت الأنا الحاضرة مع الأنا الغائبة في الماضي البعيد وتاريخه أيضا.



وإذا كانت العودة إلى الماضي والانفتاح على الشخصيات التراثية «ضرب من التعويض عن غياب الحلم»(1)، فإن النص يتخذ من الحلم لازمة تتكرر في معظم مفتتحات المقاطع الخمسة عشر من النص:



يا بلد الفقراء وزهرة أحزانهم،

يا عيدنا الأبدي، ويا مهرجان الأماني التي ذبلت،

يا أجمل الكائنات احبك،

إنا صديقان،

هل قصب السبق لي أم لداحس أم لرسول سليمان،

هل أخذ السمح عشرين أوقية من تراب الفتوحات،

مات مفاجأة مثل شار من البرق في طبقات السماء،

مهما تزاحم القوم لا رأي إلا لشيخ القبيلة،

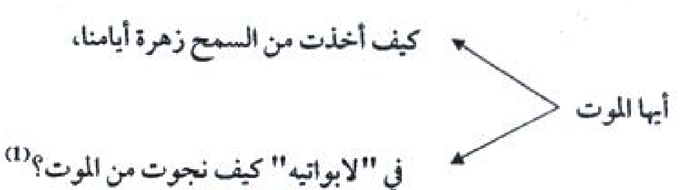
جاء الفرنجة ثانية فلمن قصب السبق؟...(2)

فيتداخل السمح بالحلم من جهة، وبالوطن من جهة ثانية، ويعوض الشاعر عن الحلم/ اللازمة في بعض المقاطع بالموت، وكأن الموت هو المعادل للحلم والنتيجة الحتمية لتعثر البلاد كما في:

(1) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: 107.

(2) ينظر مجموعة "مقامات الدهشة" فواتح المقاطع: 9-22.





أيها الموت

كيف أخذت من السمح زهرة أيامنا،

في "لابواتيه" كيف نجوت من الموت؟[1]

ولا يأتي الحلم مجردا من الصفات بل موصوفا بصفات شتى، فهو: "بلد الفقراء وزهرة أحزانهم"، "وعيدنا الأبدي"، و "مهرجان الأماني التي ذبلت في البلاد السعيدة"، وهو "أجمل الكائنات"، ولا تكتفي الذات المتلفظة بإيراد صفات الحلم فقط بل تجسده فتحاوره وتسائله عن أمور شتى، فيقترن الحلم والسمح بالتساؤل المفجوع المتعالي عن البنية الاستفهامية التقريرية التي تبحث عن إجابة محددة، على نحو:

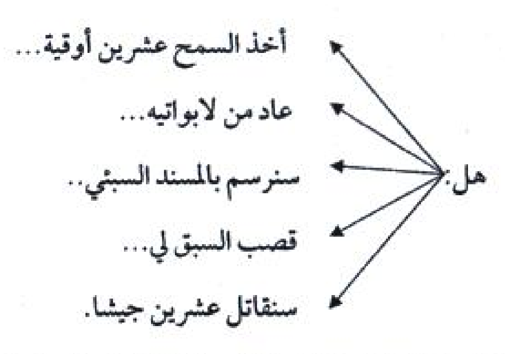
«أيها الحلم هل قصب السبق لي أم لداحس أم لرسول سليمان هل كلما ارتد طرف القصيدة جاءت عروش التأمل. قل لي لمن قصب السبق هل أخذ السمح عشرين أوقية من تراب الفتوحات. هل عاد من "لابواتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة»[2].

إنها أسئلة تنفتح على عتبات الكون، ولا تتطلب إجابات، بل تظل مفتوحة متأججة بعلامات استفهام روحية، تثبت عدم الجدوى، وخيبة الأمل في تحقيق المشروع، ومن ثم فهي تَعْرِيَة للوطن العاثر، وتتكرر الأسئلة في المقاطع الموالية متواترة على نحو:

(1) ينظر: المصدر نفسه: 8، 17.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 13.





هل:

أخذ السمح عشرين أوقية...

عاد من لابواتيه...

سنرسم بالمسند السبئي..

قصب السبق لي...

سنقاتل عشرين جيشا.

فـ«حين ندقق النظر في هذا السيل القلق المتسائل ندرك غياب اليقين والافتقار إلى حل، أو الإجابة الحاسمة في هذا العصر المربك والمرتبك، إن كلاً من السؤال المطروح والإجابة المفترضة يمثل وجها من وجوه الحقيقة»[1] المرة، بكل قسوتها، ووجعها، فالنص لا يقدم أجوبة، ولا يقدم يقينا، ولا ينتظر إجابات لما يطرحه من تساؤلات، وإنما يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحا؛ ليبقى السؤال قلقا وشكا وفكرا يدفع إلى مزيد من الفكر[2] المفتوح على آفاق معرفية متعددة، ومن ثم فإن هذا المقطع -كنموذج- لا يتطلب إجابات عادية بقدر ما يقدم حقائق مأساوية تكشف زيف الواقع، وهزائمه، وفراغه الفكري، والإيديولوجي، والروحي، ويدين في نفس الوقت موقف الخليفة الذي يأتي كمعادل نقيض، أو كطرف مقابل للسمح، يحمل صورة مخالفة فاقدة للقيم التي كان يحملها السمح، فالخليفة يبرز من المقطع الخامس من النص، وتحديدا في:

«أيها الحلم إنا صديقان تعرف وجهي وأسئلتي مفردا في زحام القبائل لا ناقة لي لتحملني في هجير السياسة. لم استسغ مهرجان التهائم لم أتعود أن أرقع ثوب الخلافة كل نقود الخليفة بائسة، ومنابره ثكنات الجنود. أحب البراري، أحب التأمل والقات،

(1) د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: 123.

(2) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية: 73.



والنزق القروي، وأهرب من فعل "لا فعل" إلا جنود الخليفة، لا فعل إلا: يموت الخليفة لا فعل إلا تموت سلالته ثم لا فعل إلا: تقوم خيول القيامة»[1].

فثمة تذمر، وتعرية للفعل الذي يمارسه الخليفة، والعالم المحيط به، المناقض لحالة السمح، والفعل الذي يمارسه، فيغدو الخليفة: "رب النياشين"، فيل السياسة"، مضحكة، خائف، مرتبك، ومهتم بالمال أكثر من أيّ شيء، وهو ما جعل الشاعر «يستعمل الخليفة رمزا للجبن وانعدام الرجولة في مقابل الشجاعة والنضال»[2]، الذي جسده السمح بن مالك الخولاني، ويقول:

«نام الخليفة. قام الخليفة. حار ودار وأشعل في سره خوفه وتردده استدار إلى الخلف، فرَّ كثيراً وعادَ قليلاً تقدَّمَهُ خوفه ونياشينه وحراب الحراسة والمال مرتبك والخليفة مهما تقدم مهما تحصن يبقى الخليفة مضحكة»[3].

فتبرز هنا صورة فساد الخليفة، وخوفه واضطرابه، كما تبرز مصادر قوته المسندة إلى حراب حراسته، وليس إلى حرابه هو... إلخ. ومن ثم فإنها تكشف الشق الجوهري للمأساة، فإذا كان الخليفة يملك كل شيء ومع ذلك فهو فارغ من القيمة (فيل السياسة) فإن السمح على امتلاكه للقيم كان متقدما صارما حازما لا يخاف، ويعتمد في كل ذلك على سلاحه هو لا على سلاح غيره، ومع ذلك فإنه لم يستفد من تراب الفتوحات شيئا، إذْ إن مشروعه انكسر قبل أن ينجز، وهي الحقيقة الموجعة التي تترتب

(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 12.

(2) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 172.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 21.



عليها الحقيقة الأكثر وجعا التي يعلن عنها في قوله: "هل عاد من "الابواتيه" في جرحه شجن الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة".

فهو إعلان عن ضياع الحلم، وموت السمح هو ومشروع حلمه/ حياة الأمنيات.. غريبين، وهو ما جعل النص ينبني على مقابلة بين زمنين كل منهما منهزم، ولكن الأول على هزيمته كان متقدما، مغامرا، يملك مشروعا، ويسعى إلى إنجازه متجاهلا كل الظروف، دون خوف، أو تردد من الهزيمة، والانكسار، على الرغم من معرفته بالنهاية المأساوية التي سيؤول إليها/ الموت، أما الحاضر فهو على العكس من ذلك تماما، متقوقع على ذاته، وهزائمه المتلاحقة، ولذلك فقد جاءت الشخصية هنا لتصوير نوع من المفارقة الشاملة «بين روح الجهاد المتقدة بالأمس، وبين روح الانكسار السائدة اليوم، بل إن هذه الشخصية تعوضه عما يفتقده من مثيل لها في زمن الانتكاسات»[1] والتقاعس.

وتبقى الشخصيتان/ السمح والذات المتلفظة في معظم المقاطع في توازٍ، تتناص معها حينا لتعبر عنها، وتقدم بعضا من مواقفها المفترضة وإسناد بعض الأقوال إليها، - كما رأينا في المقطع الأول- أو التحدث بضمير المتكلم الجماعي الذي تندرج ضمنه أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، كما في المقطع الثاني والثالث والرابع والخامس، أو تتساءل عن السمح كما في المقطع السادس والسابع، أو لتقرير عن مكانة السمح في الذاكرة بل جَعْلَه الذاكرة نفسها كما هو في المقطع الثامن، أو تحيله من رمز إلى قناع متلفظ بضمير المتكلم كما هو في المقطع السادس، وبذلك يجد القارئ أن الشاعر «يتخذ من الشخصية... أكثر من موقف في القصيدة... فينتقل من موقف الحديث من خلالها، إلى موقف الحديث

(1) حسين العربي، التناص وجمالياته: 126.



إليها، إلى موقف الحديث عنها... حسبما يقتضي البناء الفني للقصيدة»[1]، فيخلق في النص حضورا دراميا، وتعددا دلاليا، يبعد الشاعر عن الشخصية حينا، ويدغمه معها أحيانا أخرى، فتتحول من رمز إلى قناع، أواليهما معا.

فإذا كان الشاعر قد اتخذ من الشخصية رمزا يتحدث عنه، و به، في المقطع الأول يظهر جزءا من القضية المعبر عنها ويشعل في ذاكرة المتلقي جذوة التاريخ ليحمله عبر التناص إلى زمن بعيد هو زمن الشخصية التراثية المستدعاة فإنه في المقطع التاسع يصبح قناعا يتماهى مع الذات الشاعرة ويعيش زمنها:

«لمن قصب السبق هل لتراب الفتوحات؟ أم لخرافة هذا الزمان الدميم الذي لا يصلي؟ هل كلما فاجأتني "بواتيه" ينتفض الوقت يخرجني من عباءته فيفاجئني الموت! في "لابواتيه" متُّ كثيرا.. لماذا يلاحقني الموت هذا الكثيف المخيف المكدر للأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة»[2].

ثمة كشف عن مفارقة قائمة بين زمنين؛ الماضي والحاضر تأتي على لسان الذات المتحدثة في النص، بضمير المتكلم، فالزمن الماضي ذهب بكل انتصاراته، وانكساراته، ولم يفد منه أحد، وكذلك كشف عن أن الزمان الذي تعيشه الشخصية/ القناع خرافة ودميم "لا يصلي"، فإذا كان الزمان الماضي قد انكسر في "لابواتيه" مع وجود مشروعه وإيمانه/ "الصلاة" فإن هذا الزمان فاقد للإيمان "لا يصلي" بوصف الصلاة هي التي تربط الكائن بربه "المخلوق بالخالق" فيستمد بذلك قوته المفترضة، وإذا اندغم الزمنان عبر تيمة الانكسار فقط فإن الذاتين تندغمان فتغدوان ذاتا واحدة تخبر في

(1) د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 273.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 16.

تساؤل أنها كلما فاجأتها بواتيه -وهي كما تروي بعض المصادر مكان استشهاد السمح- ينتفض الوقت، وأنها ماتت في لابواتيه كثيرا، وأن هذا الموت يلاحقها، ولكنه ليس أي موت، إنه موت لا يلاحقها لذاتها ولا يكدرها هي شخصيا، بل يكدر الأمنيات التي ذبلت في البلاد السعيدة، فيأتي التحول من الرمز إلى القناع، كما توضحه الترسيمة التالية:

الأنا الآخر: رمز ← ماض ← مات ← هو.

الأنا: قناع ← حاضر ← متُّ ← أنا.

وفي النص «ربط بين منبت السمح ومهده (البلاد السعيدة)، وبين نهايته غريبا، شهيدا في الأرض البعيدة..»[1]، فتظهر في النص جملة من الرموز المساندة/ الجزئية، كمسميات أماكن "جبال الطّيال، البلاد السعيدة، التهائم"، أو مسميات أهازيج "الزوامل"، وهو يربط الرمز بمهده ليمد آفاق الحزن من "لابواتيه" -مكان استشهاد السمح- إلى جبال الطّيال -مهد السمح- إذْ يقول:

«ذهب السمح وابتدأ الحزن من لابواتيه حتى جبال "الطِّيَال" المنيعة من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن والشجن المتكاثر من سيكلمها ويمر بكف الأصابع بين ضفائرها من سيزرع فيها كروم السكينة.. كيف تموت الخيول وتبقى الخيول البليدة»[2].

ثمة تعميق لوحشة البلاد ويتمها، بعد موت السمح، وهو ما يربطه بتناص مع قول الرسول ﷺ: «من مسح على رأس يتيم لا يمسحه إلا لله كان له بكل شعرة مرت

(1) د. حاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة: 70.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 17.

عليها يده حسنات، ومن أحسن إلى يتيمة أو يتيم عنده كنت أنا وهو في الجنة كهاتين، وفرق بين أصبعيه السبابة والوسطى»[1]، الذي يعمق الرحمة والشفقة والحنان الذي يحتاجه اليتيم بعد فقدان الأب، وتعوض جزءا منه مسحة حنان على رأسه، «ولا شك أن اليتيم وهو الذي لم يزل في عالم الطفولة الآنسة بالملاعبة واللَّطافة، سيأنس جدا بمثل هذه المسحة الحانية وهذا التلطف الأبوي، وسيجد بذلك من يعوضه عن أبيه في مثل ذلك الأنس الذي فقده بفقده إياه»[2]، ويشي هذا المعنى بمكانة السمح في البلاد السعيدة، ومدى ما تركه من فراغ رهيب بعد موته أحالها من عالم الامتلاك إلى عالم الفقد، امتلاك الأب/ الحامي، وفقدانه، ويشي بأنها ما تزال في عالم الطفولة، لأن «اليتم: انقطاع الصبي عن أبيه قبل بلوغه»[3]؛ أي أن البلاد قد فقدته قبل أن تمتلك القوة وسن الرشد والبلوغ، وقبل أن يحقق مشروعه أو ينجز أمانيه المترتب عليها أماني البلاد.

ويرتبط حزن الجبال -بعد موت السمح- بتناص قرآني في قوله: "من يعصم الآن هذي الجبال من الحزن والشجن المتكاثر...إلخ"، إذْ يتناص مع قوله تعالى:

﴿ قَالَ سَـَٔاوِىٓ إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِى مِنَ ٱلْمَآءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ وَحَالَ بَيْنَهُمَا ٱلْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُغْرَقِينَ ﴿٤٣﴾ ﴾[4].

(1) د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن والسنة، ج: 2، دار الغرب الإسلامي، ط: 2، 1999م: 865.

(2) د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن: 865.

(3) أبو القاسم الحسين بن محمد (المعروف بالراغب الأصفهاني)، المفردات في غريب القران: 550.

(4) هود، آية: 43.



فثمة تحويل تركيبي، ودلالي، في الملفوظ، يتغيا الإبانة عن قسوة ووحشة الضياع الذي تعيشه البلاد بعد موت السمح، فإذا كانت الجبال في الآية القرآنية هي العاصم/ الملاذ فإن الجبال هنا -وهي رمز للوطن- هي التي تبحث عن عاصم، وإذا كان الحافز للبحث عن عاصم في الآية هو الطوفان، فإن حافز البحث في الملفوظ الشعري هو الحزن، والشجن المتكاثر، الناتج عن موت السمح، الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يعبر عن أدق خلجات تجربته، وأن يكسب هذه الخلجات وجودا نابضا روحيا، وممتدا عبر التاريخ، كما استطاع أن يعبر عن فجيعته وفجيعة الوطن في هذا الرمز الذي سقط في ساحة الشهادة، وكان مصباحا يضيء لنا الليل[1].

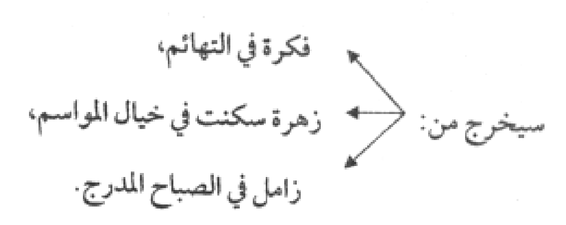
وتظل الذات متأججة بحلم عودة السمح بوصفه منقذا، وبعودته ستعود الحياة إلى أماني البلاد السعيدة.

«أيها الحلم هل أخذ السمح عشرين أوقية من تراب الفتوحات؟ كيف سيخرج ثانية من تراب جبال "الطيال" الصوارم أرض الكروم؟ سيخرج من فكرة في "التهائم" من زهرة سكنت في خيال المواسم من "زامل" في الصباح المدرج نرسمه كلما.. آه من كلما»[2].

إن السمح يتحول إلى حلم منتظر، ويتحول السؤال المفجوع، المتضمن يقينا حاسما، بعدم عودة السمح، إلى إجابة حاسمة تشبه "الحلم" بأن "السمح":

(1) ينظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 242، 243.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 14.



ففكرة الخروج نفسها حلم، والحلم انزياح عن الواقع؛ لخلق واقع مغاير، يصنع جوا من التوازن في أعماق الذات المفجوعة، أو هو مثبط آني للوجع الناتج عن فقدان السمح، بوصفه «تجسيدا لبحث عن رمز أو أسطورة، بل إنه توق المقهور إلى منقذ، (فهو الحلم في مواجهة الواقع، وهو الحرية في مواجهة الضرورة). ومثلما أن الرمز، والأسطورة، والحلم، قيم لا تفنى فإن [... السمح] الرمز -الأسطورة- الحلم لا يفنى- في النص- وإنما يتجذر في الزمان والمكان»[1]، والمخيلة، فتظل الذات تزاوج بينه وبين الحلم، وبينها وبين أمل العودة، وبين هذه كلها وبين أسئلة تستبطن فقدان الأمل وعدم العودة:

«أيها الحلم جاء الفرنجة ثانية فلمن قصب السبق؟ جاؤوا مؤللة جندهم بالبضائع والثأر والبث في كل ناحية أيها الموت يأجوج والطائرات الفرنجة هذه اتجاه الزمان الأخير لمن قصب السبق لي أم لبارجة من حديد. وهل يخرج السمح ثانية من جنوب الجزيرة من فكرة في التهائم من شامخ في "الطيال" المنيعة. من زهرة نبتت في خيال المواسم. من "زامل" في الصباح المدرج. من بعض أمنية خبأتها البلاد السعيدة»[2].

(1) د. سعيد سالم الجريري، شعر البردوني: 72، 28.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 22.



إن الملفوظ هذا يقر بأن ثمة تماثلا بين الزمنين (الماضي والحاضر)، بمجيء خطر داهم هو الفرنجة/ الرمز لعودة الاحتلال، والانكسار (ثانية) بشكل مختلف تماما، وإقرارا من جهة ثانية بأن هذا اتجاه الزمان الأخير"، وهو ما يجعل الملفوظ يكتظ بأسئلة لا تحتمل إلا إجابة الهزيمة فقط.

ج. الشخصية التراثية قناع محوري في نص:

يمثل القناع شخصية تراثية أو معاصرة يتخذ منها الشاعر وجها يتحدث من خلاله بضمير المتكلم، ويعبر به عن تجربة معاصرة تمتد من الماضي إلى الحاضر وتستشرف المستقبل، ويعد القناع من «إحدى أدوات الشاعر المعاصر التي يستعين بها - أحيانا- في تشكيل نصه الشعري، ويقوم على النظر إلى التراث من خلال استحضار شخصية تاريخية قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف أن تضيء التجربة المعاصرة وإنطاقها نيابة عن الشاعر المعاصر لتعبر عن الموقف الذي يتغيًّا أن يقدمه للمتلقين»[1].

ويأتي هذا النوع في نص "خماسيات الملك الضليل"[2] الذي يرتكز على شخصية امرئ القيس منذ البداية حتى النهاية، ومن اللافت أن شخصية امرئ القيس وأقوالها يردان في كثير من نصوص العواضي، ابتداء من عنوان الديوان الأول، وكذا النص الأول فيه، إذ تنمو وتتسع حتى تكتمل في الديوان الثاني وتحديدا في نص "خماسيات الملك الضليل"، المنبني على القناع البسيط الذي يعتمد فيه المبدع «على شخصية واحدة

(1) د. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، الأردن، ط1، 1995م: 7.

(2) مجموعة مقامات الدهشة: 47.



مفردة، يسقط عليها تجربته المعاصرة بكل همومها وهواجسها، بعد أن عايش تلك الشخصية، فترة طويلة أو قصيرة من الزمن، فتشربها، وهضم مكوناتها، وتمثل عصرها، وظروفها، وملابساتها»[1]، فتندغم حينئذ «أنا الشاعر وأنا الأنا المغاير»[2] مشكلة أنا ثالثة، لاهي هذه ولاهي تلك، وهي -في الآن نفسه- هذه وتلك، تتبادل معها الحضور والغياب، إذْ إن «استدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين»[3]، ويستثير في ذكراتهم الماضي والحاضر وكيفيات التقائها وافتراقها؛ لأن كل نص هو نتيجة تفاعل بين الكاتب والعالم الذي يشكل كل مخزوناته الفكرية والروحية... إلخ، وهو -من ثم- تفاعل بين النص والمتلقي من حيث إنه يثير ذكرياته، ويستفز خبراته السابقة.

إن التناص مع شخصية امرئ القيس يعتبر تناصا مع شخصية متحولة من شخصية/ كائن، إلى نص تاريخي، فهو تناص مع شخصية أصبحت قصة في طيات الكتب التاريخية، وفي الذاكرة الجمعية، لأن الشاعر عندما يوظف «إحدى الشخصيات التراثية داخل قصيدته الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه؛ فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين خطابين مختلفين؛ "الخطاب

(1) محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب، ونازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2003م: 183، 184.

(2) عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا، فصول في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 16، ع: 1، صيف 1997م: 87.

(3) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري: 388.

التاريخي"، و"الخطاب الشعري""»[1]، فيقرأ المتلقي خطابين في خطاب واحد، يتجاوزان ويتجاوران، يلتقيان حينا ويفترقان حينا آخر، في فضاء واحد هو النص المعطى المتشكل منهما معا.

وتعتبر الشخصيات الأدبية هي الأقرب إلى المبدع، من حيث تماثلها معه في حمل الرسالة، وتشابه التجربة الإبداعية، ومن حيث ظروفها الاجتماعية والحياتية، ولاشكّ أن المبدع وهو يشتغل على تجربة شخصية سابقة أنه ينتقي منها، ويختار ما يتواءم مع تجربته من جهة، ويبحث فيها عن ذاته من جهة أخرى؛ لأن الشاعر «يبحث في الشخصية التراثية الأدبية عن ذاته الشاعرة، فيجدها تكمن في شخصية (المِثْل) بالنسبة إليه، وكأنه -بذلك- يجهد باحثا عن المِثْل شاعرا ومرتحلا وصاحب تجربة حياتية، يقترب منها في كثير من الأبعاد»[2] والتيمات الروحية، والاجتماعية، والأيديولوجية... إلخ، كتيمة الضياع، وتيمة اللهو والعبث، وتيمة البكاء والموت في الغربة، وتيمة التحول، فالشاعر يندغم معها، ويتماثل تماثلا خلاقا. ولعل أول تيمة عاشها امرؤ القيس ويلتقي معها نص العواضي هي تيمة الضياع الذي رافق امرأ القيس وتجربته منذ بداية حياته، على اختلاف ذلك الضياع في مرحلتي وجود الأب وموته، إن هذا الضياع ضياع مزدوج، من حيث إن أنا الأنا المغاير كان ضائعا منذ صغره، إلا أن ضياعه في الصغر كان فسحة ومتسعا للمزيد من الحرية لممارسة اللهو والعبث، بعيدا عن سلطة الأب، فـ«ضياع امرؤ القيس في طفولته كان ضياع الولد المرفه المدلل، لأن والده كان يلقي

(1) المرجع نفسه: 359.

(2) المغنج، استلهام التراث: 176.

بظلال ملكه على ابنه»[1]، فيزداد بذلك حرية وأمانا، غير أن هذا الضياع يتحول من ضياع مرفه إلى ضياع مأسوي بعد مقتل أبيه، فيترتب على ذلك ابتداء رحلة البحث عن الانتقام والأخذ بالثأر، فـ«مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة في حياة امرئ القيس»[2]، من مرحلة اللهو والعبث، إلى مرحلة التشتت والضياع، التي نتج عنها الموت في الغربة أخيرا، فأصبحت شخصية امرئ القيس -نتيجة لذلك- شخصية درامية، مركبة، جامعة للمتناقضات، فهو الملك، وهو العابث اللاهي، وهو الحزين المفجوع، وهو الباحث عن ثأر أبيه، وهو المنفي، والميت أخيرا في بلاد الغربة[3]... إلخ.

إن نص العواضي ينفتح على تيمة الضياع ويكتفي منها بالضياع الأكثر مأساوية منذ المقطع الأول فيه، حيث يقول:

«وإذا الغيوم تعثرت والأرض ألقت ثوبها وتفككت ودنت رياح واستطال الليل واضطربت خيول الشعر واقترب المدى قلقا ولامست البروق الوجد أقصى ما تخبئه القصيدة.. تقبض الأسماء تنشق السماء كان أبواب الغيوب تفتحت لترى وجوم

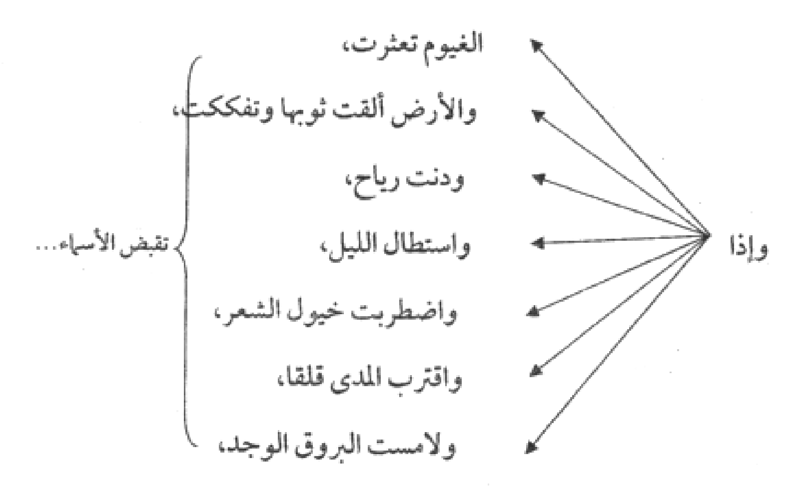
(1) ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م: 167.

(2) د. علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة لطلاب كلية دار العلوم)، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1998م: 151.

(3) ينظر: علي عشري زايد، فصول في نقد الشعر الحديث: 145-184.

الكائنات وقد تثاقل في بكائي. ما أمر الحزن في بيد بلا عشب ولا حجر ولا طلل سواي»[1].

إن هذا المقطع يتأسس «على تناص تراثي، إيقاعي، حيث تكشف بنيته الإيقاعية منذ الوهلة الأولى أنه يتناص مع القرآن الكريم»[2]، وتحديدا مع مطالع سورتي التكوير والانفطار، وسورة الانشقاق، وهو ما يهيئ المتلقي روحيا وذهنيا للدخول في بنى النص السطحية والعميقة، واستكناه أبعاد هذا التناص الذي يجعل القارئ ينتظر ما سيقدمه هذا المقطع عن القناع/ الشخصية، بعد أن تتداعى الجمل بإيقاعاتها القرآنية مترابطة بالواوات دون فصل أو توقف إيقاعي أو بنائي فتنبني الجمل على هذا التراكم والتضمين (العروضي) الذي يجعل القارئ منشدا حتى آخر جملة في المقطع الذي لا يكتمل المعنى إلا بانتهائه هكذا:



(1) مجموعة "مقامات الدهشة": 49.

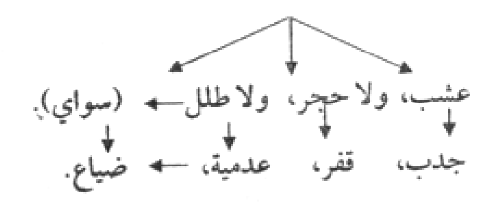
(2) عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص في ضوء النصوص المصادر: 104.

إن هذا التراكم التركيبي يؤدي بالضرورة إلى تراكم دلالي من جهة، وتراكم معرفي جمالي من جهة ثانية، يجعل القارئ ينتظر ما سيقوله هذا التراكم عن الشخصية المزدوجة في النص، ومن ثم فإن هذا التراكم والحشد الصوري لمكونات العالم بحزنها ووجعها يغدو نتيجة لما يشعر به المبدع المتماهي مع قناعه حيث يمتزج ضمير المتكلم مع ضمير الغائب، وتتشكل حينئذ هذه اللوحة المزدحمة بالجمل التي تفضي إلى وجوم الكائنات والبكاء والحزن والوحشة:

«كأن أبواب السماء تفتحت لترى وجوم الكائنات وقد تثاقل في بكائي ما أمر الحزن في بيد بلا عشب ولا حجر ولا طلل سواي»[1].

إن صوت الشاعر يتحد بصوت قناعه دون انفصال بينهما فـ«يتحدان هما ولغة»[2] وتجربة ومصيرا مع اختلاف دلالي؛ لأن القناع لا يحتفظ «بملامحه كاملة، كما أن ارتباطاته الزمانية، أو المكانية، تظل عرضة للتغيير باستمرار؛ فقد يختفي وقد يتبادل بعضها الآخر جزئيا أو كليا الانتقال بين طرفي القناع: الشخصية التاريخية، أو شخصية النص»[3]، فإذا كان ضياع امرئ القيس -كما رأينا- ضياعين فإن ضياع العواضي يحمل غربة الذات عن العالم، وتوحده في قفر تنعدم فيه الحياة، كما يشي بذلك قوله:

ما أمر الحزن في بيد بلا:



(1) مجموعة "مقامات الدهشة":49.

(2) د. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق): 7.

(3) د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: 119.



فإن البيد بلا عشب، وذلك يفضي بالضرورة إلى جدب المكان، وانعدام وسائل الحياة فيه، وهو أيضا بلا حجر، وذلك يعني أنه مقفر، موحش، وتتسع دائرة الضياع هذه بانمحاء الأطلال، فتغدو الحياة حينئذ تائهة، مقفرة من كل شيء، لتبقى الذات وحيدة، يحيطها الجدب، والفقر، والوحشة.

وتتردد دوائر الاغتراب مع تنامي القناع والتماهي بين الشخصيتين؛ لتتشظى في النص، وتتعدد الدلالات التي تحيل إلى الغربة المتجذرة في القناع بوجهيه، فتغدو الأطلال عارية/ ممحوة وأقصى الحلم حلم غير ذي زرع، وأسئلة وأنهار من النفط المصفى سائغا ومضارب صفر... إلخ.

وهذا يستدعي معه غربة آل سيدنا إبراهيم عليهم السلام، الدال عليها قوله تعالى:

﴿رَبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ٣٧﴾[1]

وهو ما يدعم حالة اغتراب الذات..

وإذا كان الأب هو الحافز المركزي لضياع امرئ القيس وله يد فيه فإن هذه التيمة تلتقي مع نص العواضي، وحالته خارج النص، فأبوه حجر قتله بنو أسد -كما يروي التاريخ[2]- فترتب على ذلك ضياع الذات وموضوعها، فإن أبا العواضي قد قتل وهو يدافع عن الوطن، وحريته، «فالصلة بين الشاعرين أن كليهما يمني يبحث عن مجد أبيه»[3] وبذلك وجد الشاعر تماثلا بينه وبين قناعه مما جعله يقول في إحدى حواراته:

(1) إبراهيم، آية: 37.

(2) ينظر: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 3-15.

(3) علي حمود السمحي، داخل آزال خارج صنعاء: 203.

«هو قناع مرصع بالأسى والمرارة والحزن، اخترته ووضعته على ما تبقى لخيال أبي الشهيد.. كلاهما شاعر وفارس، لقد اختلط الأمر علي وتداخلت الملامح، فكان أحدهما أبي في الحياة والآخر أبي في الشعر...»[1]، فالذات على وعي بقناعها، وتحولاته، ودقائق حياته، فحدث عن ذلك تناص أنا الشاعر مع أنا الأنا المغاير تناصا دقيقا إلى درجة التشابه والمطابقة القائمة على «التلبس وانسحاب الشاعر من النص ليخلي مساحة لأنا أخرى يظل عل مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي الوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي»[2]، فتزدوج تجربتان في تجربة واحدة..

يصرح العواضي باستشهاد أبيه منذ إهداء الديوان الثاني:

«إلى أبي.. الشهيد

تأريخٌ منسيٌّ ونبوآتٌ تتحقق ولو ببطء»[3].

ومن ثم يأتي في النص قيد الدراسة، إذْ يقول:

«أي شجيّ أصد لأي ليل أستعد وحيلة الصحراء أوسع من "قفا نبك". إذا استوقفت ذاكرتي تهب الريح عاتية تذكرني أبي وتعيد ثأري. يا أبي إن البراري خبأت

(1) من حوار أجرته معه ريا أحمد: ملحق الثورة الثقافي: 11.

(2) د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس: 106.

(3) مجموعة "مقامات الدهشة": 5.



تاجي ومملكتي كثير الوقت مر على بكائي. كم من الآهات خلفي. أي موت بارد يدنو. وأي مدى يُمدُّ. ليت لي غلا لكي أستل من وحشيتي سيفا لثاراتي ويأسي...»[1].

فتبرز هنا تيمة فقدان الامتلاك بين موضوع القيمة والشخصيتين على اختلافه بينهما، فبموت "حجر" ماتَ مُلْكُ امرئ القيس، وهو ملكٌ حقيقيٌّ وترتب عليه عدم استقراره، وبموت والد العواضي فَقَدَ ملكه وتاجه، وهو ملك "مجازي"/ رمزي، قوامه فقدان الأب/ موضوع القيمة الايجابي، وامتلاك اليتم/ موضوع القيمة السلبي.

وإذا كان امرؤ القيس قد عجز عن الأخذ بالثأر؛ فإن العواضي عاجز عن ذلك أيضا، ولكنه بقي أمنية يحن إليها كلاهما:

«كثير الوقت مر على بكائي. كم من الآهات خلفي. أي موت بارد يدنو. وأي مدى يُمدُّ. ليت لي غلا لكي أستل من وحشيتي سيفا لثاراتي ويأسي...!»[2]

ويتنامى ضياع القناع/ الشخصية المزدوجة، وتتكاثف الدوال المحيلة إلى الحزن، والغربة، والموت، فيغدو القناع: «مقيما ما أقام الشعر بابا غامضا و مدينة مسكونة بالجن والموتى وبالشجن الثمين وسلة الرؤيا...»[3]، وتتجلى لحظة الضياع والتشتت، ولحظة التشبث بالهوية المفقودة/ الملك، إذْ يظهر ضمير الذات المتلفظة/ "أنا الشاعر"، ليؤكد على التماهي بين الشاعر وقناعه/ أنا الأنا المغاير وقضيتهما كما تبين الترسيمة الآتية:

(1) المصدر نفسه: 53.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 53.

(3) المصدر نفسه: 54.

«أنا ملك الخوارق.. بيرق الأحزان.. ضليل الخرافة»[1].

↓ ↓ ↓

قوة (موجب) حزن (سالب) ضياع (تعميق للسلب)

فالأنا تحيل على تضخم الذات، وتوحي للمتلقي بأن ثمة مدحا قادما لها، وتباهيا ما، وهو ما يحدث في أنا: "ملك الخوارق" الذي يكتنز شحنة أسطورية، إلا أنها تنتفي بـ"بيرق الأحزان، ضليل الخرافة" الذي يكسر أفق التوقع و يعمق دلالة السلب والفقد بعد أن:

«تداخلت المضارب والقصائد والأثافي والدروب ووحشة المنفى وعشب الموت والتأويل... والصحراء قافية خثون»[2].

إن تداخل الأشياء على هذا النحو يوحي بالعبثية المحزنة التي يرتكز عليها الواقع، وباليأس والإحساس بالهزيمة المحيطة به، وكأن الواقع المعاش بلا أب، فامرؤ القيس لا يمثل معادلا موضوعيا لتجربة الذات فقط بل معادلا موضوعيا لتجربة إنسانية مستمرة في الزمان والمكان، تتجذر في الماضي وتعيش في الحاضر وتمتد إلى المستقبل، فهو الإنسان بشكل عام وهو الشاعر وهو المجتمع هو البطولة والمعاناة وهو الكفاح في سبيل تحقيق الذات التي يستلبها الطغيان بغير معنى فتتجاوز الشخصية بذلك معانيها وصفاتها القارة فيها، وتتعدى الشخصي إلى الجمعي والتاريخي إلى الزمني

(1) المصدر نفسه: 54.

(2) المصدر نفسه: 54.



وتفارق الذات إلى الموضوع بتمثلها رمزيا[1]، ويتجاوز الهم الذاتي إلى الهم العام فيمتلئ النص بالتذمر من العالم/ الوطن (البلد)؛ فهو حَجَرٌ وصحراء موصوفة بحنظلة الأسى، وبلد ملفقة:

«هي الصحراء حنضلة الأسى بلد ملفقة»[2] «والصحراء قافية خثون»[3].

فإذا كان ضياع وطن امرئ القيس قد نتج بالفعل والقوة فرحل بحثا عن قوة يستعيد بها مواضيعه فإن ضياع وطن النص مختلف، فهو بلد ملفقة وصحراء خثون يتذمر منها تذمرا غير عادي كما تشي بذلك الصفات المسندة إليه، وإذا كانت نهاية الملك الضليل نهاية مأساوية وهي الموت في الغربة فإن النص يعلن عن نهاية تتماثل مع تلك النهاية نحويا وتفارقها دلاليا فامرؤ القيس حينما علم بدنو أجله قال:

أجارتنا إن الخطوب تنوب   وإني مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا أنا غريبان هاهنا   وكل غريب للغريب نسيب[4]

فهذا الملفوظ يعلن عن نهاية حياة صاحبه بشكل درامي يحمل أكثر من صورة للمأساة، أولها الاغتراب والانقطاع عن العالم، وآخرها الموت في المنفى.

(1) ينظر: صالح زياد، أقنعة الشعر السعودي..: 144.

(2) مجموعة "مقامات الدهشة": 52.

(3) المصدر نفسه: 54.

(4) امرؤ القيس، ديوانه: 83.



وملفوظ العواضي يتناص مع الملفوظ السابق نحويا ويغايره دلاليا فهـو يخاطـب أباه من جهة في حين كان امرؤ القيس يخاطب المرأة في قبرها، ويعلن -من جهة أخرى- عن نهاية النص نحويا وابتدائه دلاليا وفكريا، ويحيل على سياقات حضارية شتى.

وعليه فإن متن العواضي يتناص مع الشخصيات التراثية وفق ثلاث طرق، أولهـا أن تأتي الشخصية رمزا جزئيا في بنية نص معطى، لتدعم فكرة ما، ولكنها لا تمتد في كل حركاته، وثانيها أن تأتي رمزا كليا في النص يمتد فيه منذ عنوانه وحتى آخـر جملـة منـه، وثالثها أن تأتي قناعا محوريا مهيمنا في النص نحويا وفكريا ودلاليا.





الخاتمة

- يعد التناص قانونا جوهريا ينفتح النص بواسطته على ذاته والعالم، وهو بشكل عام الوجود الفعلي لنص في آخر بواسطة الاقتباس أو السرقة أو الإيحاء. وبناءً على ما تقدم فإنَّه يمثل أحدَ جمالياتِ متن العواضي، وأحدَ لبناتِه الفنيَّة والفكرية والبنائية.
- إن العنونة جزء من النصوص وليسَتْ نصوصا موازية لها. وهي بانفتاحها على التراث تعطي المتلقي صورة استباقية عن المتن وتجعل القارئ يتوقع ما سيأتي من تراث، وبذلك ينشدُّ إلى البحث عنْ جماليات هذا التراث، في حركة بندولية من العنوان إلى النص، والعكس، متخذاً كلاً منها آلةً لتفكيك الآخر وقراءته.
- يمثل القرآنُ الكريمُ أحدَ مرجعياتِ متنِ العواضي، وأحدَ سماتِه الشعريَّةِ، وأحدَ مفاتيحه القرائيَّة. وقد أتى التناص معه وفقا للاقتباس والإحالة والإيحاءِ. وجاء الاقتباس منه متعلقاً بالمدينة التاريخية صنعاء ليثبت عدم سقوطِها برغم ما مرَّتْ به من حروب وكوارث بالفعل وبالقوة. ولم تأت الإحالة إليه بشكل سكوني بل عملتْ على إعادة خلخلة المرجعية، وإدماجها في المتن، وإفراغها من حمولاتِها الدلالية القارة فيها، وتحميلِها محمولات دلالية مغايرة لها.. منتزعة من الواقع ومتوائمة مع الدلالة الكلية التي يتغيَّاها المتن. أما الإيحاء فإنَّه يعمد إلى خلخلة المرجعية وتخريب معارها وتذويبه حتى يصبح



جزءا متخفيا تركيبيا وراء النصوص، وقد جـاءَتْ معظـم الإيحـاءات متعلقـة بانهيار حضارة سبأ والآيات الدالة عليها.

- ومن ثمَّ فقد جاء تناص المتن مع الشعر العربي القديم لأنَّه يحتوي عـلى تجـارب إنسانية وفنية متعددة، ولمْ يتناصْ معه لغرض الاستعاضة عن الحاضر بالمـاضي، وإنما بهدف إضفاء الأصالة على نصوصه. وقد تناص معه عن طريق الاقتبـاس والإحالة والإيحاء. وكان انفتاحه عليـه انفتاحـا فيـه رفـض ومـساءلة، ونفـي للموجود الراهن بغية تأسيس واقع مغاير يرفض الأنماط المستهلكة القابعـة في التراث. وهو حينما يستحضر التيمات القارة فيه يسخر من معظمها، وينفي هالة القداسة المحيطة بها، ولا يسخر منها في ذاتها ولذاتها، وإنما يسخر ممن لا يزالون يؤمنون بما فيها من قيم قارة عفا عليها الزمن وينبغي تجاوزها بشكل أو بآخر.
- أما التناص مع الشخصيات التراثية فإنه يأتي تجسيدا لمفهوم مفادَه إن النـصوص لم تعدْ هي المادة المرجعيـة للنـصوصِ فحـسب، وإنـما أصـبحَتْ إحـدى تلـك المرجعيات بوصفها إحدى أدوات الإبداع واستجلاب الرؤية الفنية والانفتـاح على التاريخ للتعبير بتيماته على الحاضر، و/ أو المقارنة بين زمنين واثبات مفارقة حادة بينهما لتعرية أحـدهما واثبـات فـراغ الآخـر. وقـد جـاءَت الشخـصيات التراثية على أشكال متعددة أبرزُها أنَّها جاءَتْ على شكل رمز جزئي من نص أو رمز كلي أو قناع محوري.



وبعد.. فقد استطاع متن العواضي الشعري أن ينفتح على التراث بشكل خـلاق، يضيف إليه تارة، ويعيد توزيعه وتفكيك بناه وإدماجها فيه تارات أخرى، وقد استدعى منه ما يحمل قيما ورؤى تساند تجربته وأفكاره، ومن ثم موقفه من التراث والعالم...




المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1- أحمد ضيف الله العواضي، ديوانه، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.

ثانيا: المراجع

أ- : الأعمال الشعرية

1- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.

2- أبو ذؤيب الهذلي، وساعدة بن جؤيّة، ديوان الهذليين، القسم الأول، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط2، 1995م.

3- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط:3، 2004م.

4- أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1957م.

5- امرؤ القيس، ديوانه، اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 2، 2004م.

6- بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت، د. ط، 1986م.



7- الشافعي، ديوانه، اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط: 3، 2005م.

8- العباس بن الأحنف، ديوانه، شرح وتحقيق د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، د.ط، 1954م.

9- عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، مج: 3، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د. ظ، 2004م.

10- قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م.

11- محمود سامي باشا البارودي، ديوانه، شرح عبد المقصود عبد الرحيم، دار الجبل، بيروت، ط1، 1995م: 145.

12- النابغة الذبياني، ديوانه، اعتنى به وشرحه حمدُو طمَّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2005م.

ب- الكتب

1- أبو القاسم الحسين بن محمد "المعروف بالراغب الأصفهاني"، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت، د: ط، د: ت.

2- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ج: 3/ 4/ 6/ 8، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط: 2، 1999م.



3- أبو فرج الأصبهاني، الأغاني، مج: 22، دار الثقافة، بيروت، ط: 6، 1983م.

4- أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م.

5- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط:1، 1996م.

6- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

7- د. أحمد بن عبد العزيز بن قاسم الحداد، أخلاق النبي ﷺ في القرآن والسنة، ج: 2، دار الغرب الإسلامي، ط: 2، 1999م.

8- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.

9- الأمير شكيب أرسلان، تاريخ غزوات العرب في فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

10- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2001م.

11- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2007م.

12- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، د.ت.



13- جيزيل فالانسي، النقد النصي، تـ: د. رضوان ظاظا، ضمن كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:221، مايو:1997م.

14- د. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1999م.

15- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1997م.

16- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

17- خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.

18- د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المتكاملة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.

19- د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

20- رشيد بن مالك:

أ- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د:ط، 2000م.

ب- البنية السردية في النظرية السيميائية، سلسلة أهل الحكمة، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2001م.



ج- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، فيفري، 2000م.

21- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، د.ط، 1998م.

22- سامح الرواشدة:

أ- القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، الأردن، ط1، 1995م.

ب- فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، د.ط، د.ت

23- سعد البازعي، أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.

24- سعيد سالم الجريري، شعر البردوني، قراءة أسلوبية، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين،الأمانة العامة، صنعاء، بالاشتراك مع: مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ودار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2004م.

25- صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

26- عبد الحق بلعابد، عتبات، (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط: 1، 2008م.



27- عبد الحميد سيف أحمد الحسامي، الحداثة في الشعر اليمني المعاصر، (1970-2000م)، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.

28- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 6، 2006م.

29- د. عزيزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط: 1، د.ت.

30- د. علي عشري زايد:

أ- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، والإعلانات، طرابلس، ط1، 1978م.

ب- فصول في نقد الشعر الحديث، (طبعة خاصة لطلاب كلية دار العلوم)، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، 1998م.

31- علي جعفر العلاق:

أ- في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2003م.

ب- النص والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م

32- علي حمود السمحي، داخل آزال خارج صنعاء، دراسة لخطاب المدينة في الشعر اليمني الحديث، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.



33- فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط: 8، 2002م.

34- ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005م.

35- محمد عبد القادر بامطرف، الجامع، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ط: 1، 1998م.

36- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت، لبنان، ط:1، 1979م.

37- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط 3، 1992م.

38- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب، ونازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط1، 2003م.

39- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1، د.ت.

40- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط2، 1992م.

41- د. محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.

42- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1991م.

43- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، انكليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، د.ط، 1974م.

44- مجموعة مقالات مترجمة، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تـ وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

45- ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تـ: عبد الحميد بورايو، (جامعة الجزائر)، (ترجمة غير منشورة).

46- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط: 1، 2007م.

47- نعمان ماهر الكنعاني، شعراء الواحدة، مكتبة النقاء، بغداد، ط: 2، 1982م.

48- يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1975م.

49- د. يحيى شامي:

أ- شرح ديوان المتنبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.

ب- أبو العلاء المعري من "سقط الزند" إلى "اللزوميات"، سلسلة أعلام الفكر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002م.

ج- : الرسائل الجامعية:

1- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 07/ 2008م.



2- سليمة عذاوري، الرواية والتاريخ، دراسة في العلاقات النصية، رواية العلامة لبن سالم حميش نموذجا، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 05/ 2006م.

3- طه حسين الحضرمي، المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، رسالة ماجستير، كلية التربية، المكلا، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، 2005م.

د- : البحوث والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات.

1- أحمد ضيف الله العواضي، علاقتي بالشعر، دمون، بيت الشعر اليمني، صنعاء، ع: 8، ربيع: 2008م.

2- د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج: 25، ع: 3، يناير/ مارس: 1997م.

3- جوزيب بيزا كامبروبي، وظائف العنوان، وقائع سيميائية، المطبوعات الجامعية، ليموج، فرنسا، ع: 82، 1982، تـ: عبد الحميد بورايو، أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر، 2004م، (ترجمة غير منشورة).

4- د. حاتم الصكر، خمسة أنماط من قصيدة السرد الحديثة في نماذج من الشعر اليمني الحديث، الحكمة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، ع: 230، (يوليو - أغسطس)، 2004م.

5- حميد لحمداني:

أ- عتبات النص الأدبي، (بحث نظري)، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 1، ج: 46، مج: 12، ديسمبر: 2002م.



ب- التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج: 10، ج: 40، 2001م.

6- المختار حسني، نظرية التناص، علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج: 9، ديسمبر: 1999م.

7- سعيد سلام، رواية "الغيث" لمحمد ساري وتناصها مع التراث الديني، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع: 18، نوفمبر 2008م.

8- د. شكري الماضي، ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، المعرفة السورية، مجلة ثقافية شهرية، إصدارات وزارة الثقافة بدمشق، ع: 353، شباط: 1993م.

9- صالح زياد، أقنعة الشعر السعودي: عنترة مثالا، "عبقر"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع: 4، يوليه: 2008م.

10- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، الدار البيضاء، ع: 2، 1986م.

11- عبد الرحمن بسيسو، قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج: 16، ع:1، صيف: 1997م.



12- د. عبد الستار عبد الله صالح، المجد/ الحزن، مقاربة لخطاب المكابدة في (إن بي رغبة للبكاء)، مجلة مدارات، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، ع: 4، آيار: 1998م.

13- عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، السنة: 21، ع: 81، شتاء: 2003م.

هـ- : الحوارات الصحفية:

1- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجرته: ريا أحمد، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 2997، الاثنين 12 يونيو، 2000م.

2- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه: مصطفى عباده، مجلة الأهرام العربي، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ع: 477، 13/ 5/ 2006م.

3- حوار مع الشاعر أحمد ضيف الله العواضي، أجراه: عصام واصل، ملحق الثورة الثقافي، صحيفة الثورة، مؤسسة الثورة للصحافة والطباعة والنشر، صنعاء، اليمن، ع: 15118 الاثنين: 3 إبريل، 2006م.

4- حوار مع الشاعر "أحمد ضيف الله العواضي"، أجراه: أحمد الأغبري، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، السنة الرابعة، ع: 37، يونيو(حزيران)، 2008م.



السيرة الذاتية

- عصام حفظ الله حسين واصل.
- من مواليد اليمن: 1980م.
- درس الابتدائية وجزءاً من الإعدادية في القرية.
- أكمل الإعدادية والثانوية في حضرموت.
- حصل على الليسانس في الآداب والتربية من جامعة حضرموت.
- حصل على الماجستير من جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص تحليل خطاب.
- باحث دكتوراه في جامعة الجزائر
- حاصل على الكثير من الجوائز وشهادات الإبداع والتفوق من جهات شتى.
- شارك في ملتقيات يمنية وعربية منها:
  1. ملتقى الشعراء الشباب العرب الثاني المقام في صنعاء.
  2. ملتقى الرواية الدولي الرابع المقام في صنعاء.
  3. وكذلك ملتقى الأيام الوطنية للشعر الفصيح المقام في ولاية الوادي (الجزائرية) (7-9، 2009م).
  4. ملتقى محمد العيد آل خليفة الفكري التاسع الجزائر، كوينين.
- له العديد من الدراسات والمقالات المنشورة في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية والشبكة العنكبوتية، منها:
  1. سيميائية التناص في نص "أي فزاعة تطرد اليتم عني".



2. البناء اللولبي في ديوان "مسميات الأشياء".

3. توظيف القرءان الكريم في ديوان الإغارة.

4. قراءة سيميائية في قصة نصف امرأة مؤقتا.

5. من العنوان إلى النص.. قراءة في نص أعرفها بشامة اجهلها.

- صدر له ديوان شعر بعنوان "قبل بزوغ الجرح" عن دار حضرموت للدراسات والنشر 2007م.

- له تحت الطبع:

في النقد:

- محاولات لتفكيك المعنى.. قراءات في الشعر والسرد.

في الشعر:

- "خيانات النهر"، نثر.

- "هزائم إضافية" مدورر.

